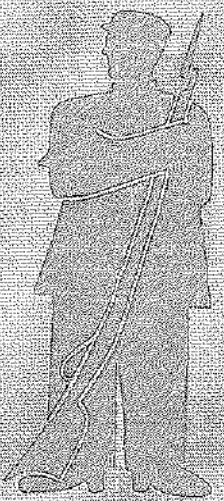
Jean Clair

La responsabilidad del artista



La balsa de la Medusa
Visor

La responsabilidad del artista
Las vanguardias, entre el terror y la razón

Traducción de
José Luis Arántegui

Indice

Prólogo 15
I. Medida de la modernidad 23
II. El caballo y la runa (La preguerra) 31
III. El azul y el rojo (La postguerra) 67
IV. La cara y la jeta (El tiempo presente) 101

«No me anima un sentimentalismo nostálgico del pasado, una contemplación retrógrada que transfigure las épocas turbulentas. No, tras mi asco y mi cansancio se esconde una idea muy antigua y muy fundada, la de que no hay nada más importante para una época que su estilo.»

Hermann Broch

«El sentido es el rostro de otro, y todo recurso a la palabra se sitúa ya en el interior del cara a cara original del lenguaje.»

Emmanuel Lévinas

a Joerg Ortner

Este libro se ha nutrido de discusiones con Joerg Ortner, a quien está dedicado.

Igualmente aprovecha observaciones y juicios de Régis Debray, Claire Dossier, Serge Fauchereau, Marc Fumaroli, Ives Kobry, Krzysztof Pomian y Pierre Schneider. Quede aquí expresión de mi agradecimiento.

Prólogo

Cierto número de acontecimientos culturales, exposiciones, coloquios y artículos de prensa han llamado recientemente la atención acerca de un problema que ya apenas se osaba tratar desde hacía quince o veinte años: la responsabilidad política del artista.

La cuestión se ha replanteado a la vez en sus aspectos históricos y de actualidad. Las relaciones del arte con el poder nunca han sido fáciles. Del antiguo Egipto al Segundo Imperio, se le ha utilizado desde sus mismos orígenes para afirmar el Estado e ilustrarlo. Pero ¿cuál ha sido su situación específica, nueva y singular, en este siglo? ¿Cómo ha reaccionado el artista a los grandes conflictos que lo han ensangrentado?[1]. ¿Hasta qué punto se ha hecho cómplice de las dictaduras que, del fascismo al comunismo, lo han marcado?[2]. ¿Cuál fue en conjunto la postura del movimiento moderno frente a doctrinas políticas que dejaron en él el cuño de su violencia?

Entre todas estas cuestiones, una se ha visto particularmente reavivada por el fenómeno que hoy se llama «globalización» o

[1] Exposición *«Face à l'histoire. 1933-1996. L'artiste moderne devant l'événement historique»*, Musée National d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, 1996.

[2] Exposiciones *«Les années trente. Le temps menaçant»*, Musée d'Art moderne de la Ville de París, y *«Anées trente: l'architecture et les arts de l'espace entre industrie et nostalgie»*, Musée national des monuments français pero asimismo, más antiguas, *«Art and Power, Europe under the dictators 1930-1945»*, Londres, 1995, y *«Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956»*, Viena, 1994.

«mundializacion» y por la reacción que le ha seguido en Europa, el repliegue sobre la propia identidad y la búsqueda de raíces culturales. ¿Cabe hablar así pues de escuelas «nacionales» de pintura como en el siglo anterior?[3]. Para ser más precisos, ¿en qué aspectos ha reaccionado el artista del siglo XX ante las doctrinas nacionalistas que desde el cambio de siglo minan los ideales universalistas y democráticos heredados de las Luces? ¿En qué le han afectado las teorías raciales?

Hace poco la respuesta, que parece haber prevalecido hasta el derrumbamiento de la URSS, era simple y unívoca: por su misma esencia la modernidad ha sido siempre cosmopolita, o incluso internacionalista en tanto identificaba en la Unión Soviética sus empresas formales con las apuestas sociales de la revolución. Siempre ha estado de parte de la democracia. Ha encarnado de principio a fin valores como resistencia a la opresión, libertad de espíritu y, por descontado, el poder creador del individuo frente a la tiranía de las masas. Por último, sus audacias e innovaciones formales han acompañado al progreso de ciencias y técnicas para mejorar la suerte de la humanidad. La historia del arte moderno es desde este punto de vista paradigma del avance del espíritu humano. Y en consecuencia sus producciones, adquiridas por los estados y conservadas en los museos con tanto aprecio, no sólo son *mirabilia* sino aún más *exempla* de nuestra civilización, tal como ésta nació de la antropología laica de los derechos del hombre. La obra de arte es según esto el testimonio más puro y la más preciosa secreción de un sujeto que ha conquistado su autonomía. Nada podría sernos más querido que esas producciones del genio humano, que liberadas en adelante de la tutela de dioses y tiranos atestiguan el infinito poder y libertad del hombre. En consecuencia el culto del arte es la religión del hombre de hoy, la que reúne a los miembros de la nueva Ecclesía de los hombres modernos. A título de tal, poner en duda su naturaleza, atentar contra su reputación o dudar de su mensaje sería cometer un sacrilegio. La violencia de las discusiones que recientemente han acompañado a algunos cuestionamientos del arte contemporáneo, pese a venir

[3] Exposición «Made in France. 1947-1997», París, Musée National d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, 1997.

formulados de maneras bien prudentes, parece síntoma de que hemos dejado los terrenos de la razón para encastillarnos en los del dogma.

Sin embargo, resulta desorbitado el privilegio que le concedía al arte moderno una inteligencia como la de Gaëtan Picon al escribir, unos diez años después de la guerra, que «el arte [moderno] trueca su antiguo estatuto de provincia sometida por un estatuto imperial: imperio entre imperios. Cuando no le condenaban a desaparecer, las épocas ordenadas por la religión, el pensamiento o la ciencia no podían asignarle más que un lugar estrechamente controlado. Ahora bien, si hay algún carácter común a todas las tendencias de un arte que las contiene tan diversas y aun discordantes, ese es el sentimiento de legitimidad [...] Ya no acepta ser el juego, el deleite que fue, ornato de una civilización, glorificación, propaganda. Ya descubra, ya cree, es siempre una experiencia que se erige en su propia autoridad»[4].

Ahí estaba indudablemente, impreso en un libro que se quería balance del pensamiento contemporáneo, el catecismo que habían aprendido a no poner en duda los de mi generación, la que pinchaba en las paredes de su cuarto reproducciones de Paul Klee y Picasso –y la siguiente, del Ché y Mao Tsé Tung–. Un catecismo que predicaba las virtudes de la insumisión, la espontaneidad, la revuelta, la embriaguez continua, la ilimitación de los poderes: y con toda impunidad, puesto que «ya descubra, ya cree» (y hubiera debido inquietarnos una fórmula que daba así al experimentar igual estatuto que a realizar) tal movimiento resultaba legitimado en todo caso, más aún, no sacaba su legitimación más que de sí mismo. Con su impulso a la Malraux, esa conclusión provocaba nuestra exaltación. Ni se nos habría pasado por la cabeza que «una experiencia que se erige en su propia autoridad» sólo se encuentra en el ámbito de la fe religiosa o en el de la dictadura política: doxa, apela inevitablemente tanto al fanatismo de quienes la proclaman como a la sumisión de quienes la escuchan. ¿De dónde se podía sacar el arte moderno esa impunidad que le ponía a salvo del juicio de los humanos, que le quitaba la carga de ser útil y la obligación

[4] Gaëtan Picon, prefacio a *Panorama des idées contemporaines*, París, Gallimard, 1957, p. 17

de rendir cuentas a la comunidad como cualquier otra actividad del espíritu? ¿Cabía imaginar que fuera el artista el hombre que no respondiera de nada? ¿A nadie? ¿Irresponsable?

Cuarenta años después, es otro el análisis de la modernidad al que nos ha llevado este fin de siglo. Esa serie de exposiciones e indagaciones nos fuerza a revisar su sentido.

Hasta la Gran Guerra, en efecto, la vanguardia parecía participar del ideal de las Luces y querer cumplirlo en hechos. Estaba por el hombre universal y contra la nación. Por el progreso y contra el oscurantismo. Sus modelos los había hallado en la ciencia, por ejemplo en las leyes de la óptica recién descubiertas, como Seurat y sus discípulos, o en la perfección del mundo técnico, en automóviles, aviones, máquinas y motores, como Brancusi, Duchamp, Malevitch, Léger y tantos otros. Y sobre todo, como movimiento libertario que era, había acompañado, o mejor aún, anunciado las ideas socialistas que deben modelar la comunidad del porvenir. Un compañerismo fecundo, con frecuencia intenso, llegaba incluso a unir ocasionalmente a políticos y artistas: Clemenceau y Monet, Lunatcharsky y El Lissitski. La vanguardia ayudaba a construir un hombre nuevo y una ciudad nueva. De ésta, había trazado planos, esbozos y maquetas: de Bruno Taut a Mondrian, de Mies van der Rohe a Tatline, tenían la belleza de los diseños de una Ciudad del Sol de Campanella[5]. En cuanto a aquél, le ofrecía en pinturas y esculturas de cromatismo esplendente, de formas inauditas, proyecciones de una realidad psíquica ignorada hasta entonces.

Incluso ahí, sin embargo, un buen número de exposiciones y trabajos han demostrado recientemente hasta qué punto las bases heurísticas de la modernidad, los fundamentos del saber del que pretende deducir su método, eran más vastas pero también más confusas –y dudosas–. La modernidad no se había inspirado sólo en la ciencia y la técnica. Era también, y quizá ante todo, un sincretismo espiritualista que se alimentaba de cuanto más contrario a la razón pueda existir. Teosofía y antroposofía, sin duda, pero tam-

[5] Respecto al urbanismo utópico en la modernidad es provechosa la lectura de la introducción de Eric Hobsbawm en el catálogo *Art and Power*, Stuttgart, Oktagon Verlag, 1995, pp. 11 y ss.

bién espiritismo, ocultismo, diálogo con los difuntos, creencia en mundos invisibles, radiaciones misteriosas, fuerzas paranormales o universos paralelos. Oficiaba de guía Rudolf Steiner, pero también Helena Blavatski[6]. Estaba Nietzsche, y también Stirner. Ninguno de los grandes nombres de la modernidad, de Kupka a Kandinsky, de Mondrian a Malevitch, de Duchamp a André Breton, salió indemne de esa fascinación que demuestra que el simbolismo no murió en 1900. Toda una inquietante nebulosa esotérica en donde se mezclan la creencia en poderes paranormales con el gusto por palingenesias y escatologías, pero también la creencia en la manipulación de las masas por el poder oculto de unos cuantos iniciados, magos, amos y «jefes», obscurece el resplandor de las Luces que la modernidad supuestamente acrecentaba[7].

* * *

En las primeras páginas de sus memorias, Stefan Zweig escribe: «Vi crecer y extenderse ante mis ojos las grandes ideologías de masas, el fascismo en Italia, el nacionalsocialismo en Alemania, el bolchevismo en Rusia, y ante todo esa plaga de las plagas, el nacionalismo que ha envenenado la flor de nuestra cultura europea. He tenido que ser testigo inerme e impotente de esa inimaginable recaída de la humanidad en una barbarie que se creía olvidada desde largo tiempo, con su dogma antihumanista erigido conscientemente en programa de acción»[8].

[6] Helena Blavatski (1831-1891), teósofa ruso-americana. Tras recorrer Europa, Norteamérica, Méjico, India y Tíbet en busca de prácticas mágicas, cultos secretos y doctrinas espiritualistas, expuso su mensaje en *Isis desvelada* (1876), pero sobre todo en *La doctrina secreta* (1888), que había de ejercer gran influencia en la generación simbolista pero igualmente en las primeras vanguardias, entre 1900 y 1914.

[7] Sobre las fuentes ocultistas de la vanguardia, véase *The Spiritual in Art. Abstract Painting 1890-1895*, dirigido por M. Tuchman, The Los Angeles Country Museum y Abbeville Press, Nueva York, 1986, y *Okkultismus und Avant-garde von Munch bis Mondrian*, Frankfurt, Schirn Museum, ed. Tertium, 1995.

[8] Stefan Zweig, *Le monde d'hier. Souvenirs d'un Européen*, París, Belfond, 1982, p. 11 [*Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Viena, Bermann-Fischer 1948; *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*, Barcelona, Juventud 1952; aquí y en adelante las notas entre corchetes corresponden al traductor].

Al otro cabo del siglo es la modernidad y su programa lo que otro escritor, y gran figura de la izquierda alemana, Hans Magnus Enzensberger, juzga en términos semejantes a los de Zweig: «Dichoso quien sepa convencerse de que la cultura podría vacunar a una sociedad contra la violencia. Desde antes del alba del siglo XX, artistas, escritores y teóricos de la modernidad han demostrado lo contrario. Su predilección por el crimen, por el *outsider* satánico, por la destrucción de la civilización, es cosa notoria. De París a San Petersburgo la intelectualidad del fin de siglo coqueteó con el terror. Los primeros expresionistas hacían votos por la guerra y la invocaban igual que los futuristas (...) al amparo de la industrialización de la cultura de masas, en los grandes países el culto a la violencia y la "nostalgia del fango" se convirtieron en parte integrante del patrimonio. La noción de vanguardia ha adquirido desde entonces un sentido irritante que nunca se hubieran imaginado sus primeros defensores»[9].

Semejante condena, ya veremos por qué, no puede suscribirse por completo. Sesenta años después de ocurrida, lo que hoy nos sigue recordando la tragedia de un pequeño pueblo vasco es una obra de arte, el Guernica, y no la prensa de la época ni la historia erudita de los manuales. Hoy como antaño la obra de arte puede aportar un testimonio cegador y definitivo donde otros medios no son sino información pobre y fugaz, o dificultosa.

Pero tampoco se puede dejar de tomar en cuenta esa condena.

La apertura en Kasel, este verano, de la décima edición de Documenta, que se pretendía una consagración, más bien ha descubierto incluso a los ojos más fanáticos la amplitud del desastre. La vaciedad del contenido, la vulgaridad e idiotez de la mayor parte de los objetos presentados eran menos sorprendentes que el aparato conceptual con que el catálogo pretendía justificar su presencia. La vuelta a los clichés ideológicos más manidos de los popes del pensamiento de fines de los sesenta delataba algo más que desconcierto. La prensa alemana, consternada, lo ha considerado «pariser Chichi [melindre parisino]». Pero tal insignificancia no es lo propio de nuestro país.

[9] Hans Magnus Enszerberger, «Culture de haine, médias en transes», en *Vues sur la guerre civile*, París, Gallimard, 1995, pp. 123.

La pregunta sigue planteada: ¿cómo es posible que entre todas las ideologías de nuestro siglo sea la vanguardia la única que no ha sabido afrontar la crítica?[10]. En estos últimos veinte años hemos vivido el derrumbamiento de las doctrinas que marcaron nuestra época. Pero a pesar de estar tan ligada a las utopías políticas, cuyas premisas y teorías la modelaron desde su origen, como a las creencias esotéricas del fin de siglo, la *doxa* vanguardista parece hoy tan intocable como ayer. Con sus yerros, su violencia, su odio a la cultura, su «odio antihumanista conscientemente erigido en programa de acción», por retomar los términos de Zweig, sigue engalanándose a la vez con el prestigio de la revuelta individual y con el de la contribución del progreso al bien común. Institucionalizada y funcionarizada, auténtica querida de los programas ministeriales de desarrollo cultural, sin embargo, aún pretende encarnar el espíritu de insumisión ante el poder establecido. ¿De dónde, la permanencia de tan extraño privilegio? Porque por descontado no se trata de subversión de valores establecidos. Ningún estado ha subvencionado nunca la subversión de sus propios valores.

La fe en utopías políticas de derecha o de izquierda, del bolchevismo al nazismo, que la vanguardia artística no sólo ha compartido sino además provisto de algunos de sus artículos principales, se ha desplomado. Desde ese momento la estética vanguardista está en el aire. Tanto más fánatica e intolerante por deber predicar a partir de ahora en el vacío.

[10] En el siguiente capítulo distinguiremos con más precisión entre «modernidad» y «vanguardia».

I

Medida de la modernidad

«Fecho el fin del mundo en la apertura de líneas aéreas»

Karl Kraus

La modernidad es cosa antigua. Es en el siglo VI, en Casiodoro, cuando aparece en latín vulgar el término *modernus*. *Modernus* es aquello que pone de manifiesto lo propio del *modo*[1], es decir, lo que manifiesta la cualidad de lo justo, lo que guarda medida, lo que queda contenido en la noción de reciente. Moderno no es aquello que anuncia lo que viene, sino lo acorde con el momento, en el sentido cuasimusical de ese término. Conforme al *modus* que constituye la raíz de la palabra, moderno es aquello que encuentra la medida justa entre el tiempo que acaba de discurrir y el tiempo por venir.

Harán falta varios siglos para que el término se tiña de afectos polémicos y a mediados del siglo XII[2] pase a designar a quienes, por oponerse a los *antiqui* en su interpretación de los textos sagrados, reivindican para sí el nombre de *moderni*. El equilibrio se mantendrá hasta los tiempos «modernos», cuando estalle en 1675 la conocida Querella...

[1] Tal como *hodiernus* a partir de *hodie*.

[2] En ese mismo momento aparece también el término «vanguardia», pero en su sentido exclusivamente militar.

Durante ese largo período, sin embargo, antiguo o moderno seguirán siendo, más que una cualidad positiva o negativa, dos formas de ser opuestas, dos modos de medir nuestra relación con el tiempo. La oposición es estática: falta en ella el impulso que nos proyecta, extenuados y sin aliento, hacia el futuro. Así el término «moderno» guardará por largo tiempo algo de la raíz de la que nació, a saber, el equilibrio, el justo medio, la moderación[3]. Es el límite que no se ha de franquear, y es también el *modelo*. Como en el griego *arti*, la cualidad de lo moderno es «ajustarse», ser la medida buena, la buena dosificación de lo antiguo y lo nuevo, un equilibrio en la relación con el tiempo[4].

No es sino en torno a 1830, hace siglo y medio, cuando el término moderno acabará por significar lo contrario, es decir, la idea de búsqueda incesante y febril de lo nuevo exclusivamente, y su exaltación. No cabe duda de que a ojos de los antiguos *moderni* hubiera resultado incomprensible semejante impaciencia que no conserva el aplomo cuando la embarga el tiempo, sino que empieza a mover el brazo de un lado a otro del fiel del presente y no quiere saber más que de lo venidero. Antaño norma, equilibrio, mesura y hasta armonía, acorde con el tiempo, lo moderno se torna a la inversa exceso, desmesura, inquietud y disonancia.

Sin embargo, el mismo Baudelaire, el primero en usar la palabra «modernidad» en su actual acepción[5] para reivindicar con ella el particular valor de la estética de su tiempo, guardaba en mente algo de su antiguo sentido. Aunque la haga sonar a consigna, no deja de recordar al lector que la modernidad «nunca es sino la mitad del arte». «La otra mitad –dice– es lo eterno e inmutable». La postulación de lo actual, de lo efímero, el gusto por lo transitorio y fugaz, la necesidad de lo inaudito y lo nunca visto, todos esos rasgos de la vida moderna siempre deben venir, según él,

[3] Según Ernout y Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klincsieck, 1994.

[4] Según P. Chantrains, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, París, 1968.

[5] Si bien se encuentra el término «modernidad» usado por vez primera en las *Mémoires d'outre tombe* de Chateaubriand en 1830, es en 1845 cuando Baudelaire lo utiliza en *Le Peintre de la vie moderne* para exaltar la nueva estética.

acompañados, pero a la vez mesurados, moderados, ponderados y justificados, por una postulación similar pero inversa de lo inmóvil y siempre presente. El «sueño de piedra» al que Baudelaire asemeja lo Bello, su odio al movimiento que «descoloca las líneas», están bien cerca en este sentido de los ensueños de Winckelmann con la Antigüedad. Ellos compensan el sobresalto que le embarga cuando, vagando por el gran desierto de los hombres, bebe «crispado como un extravagante» la silueta de la paseante antes de verla desaparecer como un rayo en la noche. Presa entre el fulgor maníaco de lo nuevo y la petrificación melancólica del pasado, la modernidad es siempre para Baudelaire desgarro, vacilación, postulación simultánea, equilibrio entre apropiación y desposesión, gozo y duelo. No júbilo por lo que va a venir, sino aguda conciencia de la fugacidad; no espera impaciente de los beneficios que traerá el mañana, sí mordedura de la muerte en el sobrecogimiento de lo vivo. Baudelaire es el hermano pequeño de Leopardi, no de Saint Simon. En el admirable diálogo entre la Moda y la Muerte es la Moda, esplendorosa encarnación de una de las «mitades» de la modernidad, quien le recuerda a su tenebrosa vecina que ambas son hermanas de la caducidad: «Está en nuestra naturaleza renovar de continuo el mundo...»

El sentido de la modernidad es asimismo antinómico del progreso, esa ideología positiva, optimista y nimia tan propia de burgueses como de socialistas, dirá Baudelaire, que ignora duda, inquietud, angustia, dolor o melancolía, y de la vida no quiere saber más que porvenires triunfantes. «El progreso, religión de imbéciles y perezosos (...) idea grotesca florecida en el terreno abonado de la fatuidad moderna».

En el mismo saco del odio al espíritu guerrero mete Baudelaire la idea de vanguardia. Esta es al arte lo que el progreso a la sociedad ¿Acaso en latín no era *progressus* originariamente término del vocabulario militar para designar, en César, por ejemplo, el avance de las tropas de conquista?

En efecto, sólo una sociedad abierta a las ideologías del progreso científico y técnico, una época de invenciones, descubrimientos y acumulación de tales *nova reperta,* podía alumbrar la idea de una vanguardia del arte, pequeña asamblea de magos, profetas y adelantados calcada de la pequeña cohorte de sabios

que se basta para hacer avanzar los conocimientos[6]. *Advancement* era la palabra utilizada por Francis Bacon en su alegato ante el rey de Inglaterra, Jacobo I, en pro de la causa de una Royal Society capaz de establecer entre los inventores una cadena ininterrumpida de invenciones, gracias a la cual la ciencia no fuera ya obra de aficionados aislados sino un fenómeno social acumulativo[7].

Y en ese ideal de pequeñas sociedades de sabios que colaboran para hacer avanzar el espíritu humano, ¿qué papel podía desempeñar el artista, reducido en adelante a la compañía incierta y fluctuante de los grupos y las ahumadas discusiones de café, y privado de esas otras Royal Societies que habían sido para él corporaciones, gremios o academias en la época de su ascenso en la jerarquía social[8]?

Mientras la idea de evolución de las formas artísticas, de un florecimiento de la representación, por ejemplo, se siguió calcando de un modelo orgánico, vitalista o cíclico –nacimiento, crecimiento, madurez y declive–, apenas tenía sentido la idea de un manípulo que detentara en exclusiva la clave de las leyes de ese desarrollo. Desde los talleres que aplicaban las fórmulas del *ars pingendi* hasta las academias que sentaban las reglas del mismo, el conjunto de la comunidad artística se había aprovechado hasta entonces de los conocimientos de sus predecesores, que hacía fructificar. Había acrecentamiento y transmisión de un saber, saber teórico y técnico en la medida en que la historia del arte, entendido como cumplimiento de un fin propio a través de medios cada vez más adaptados –la búsqueda de la *mimesis*, por ejemplo, el establecimiento de la perspectiva científica o incluso la búsqueda de la Belleza ideal– era la historia de una maestría técnica, y por tanto cumplimiento racional de un principio de crecimiento. En sus *Vidas de los pintores más excelsos...* –y por «excelsos» entendía que habían sido precedidos por otros artistas que no habían

[6] Ernst Gombrich, «*Les idées de progrès et leur répercussion dans l'art*», en *L'Ecologie des images*, París, Flammarion, 1983, pp. 221 y ss.

[7] Ver Dominique Lecourt, *L'Avenir du progrès*, París, Textuel, 1997, p. 17.

[8] Ver Marc Fumaroli, «Artisti e ritratti di gruppo» en *Identità e alterità - Figure del corpo, 1895-1995*, Catálogo del Centenario de la Bienal de Venecia, Venecia, Marsilio, 1995, pp. 9 y ss. (inédito en francés).

alcanzado esa perfección y que serían seguidos por quienes quizá no la conocieran– Vasari se apoyaba en un modelo venido de la Antigüedad clásica. Así como Policleto señalaba un «progreso» respecto al *kourós* arcaico, pero sin embargo mostraba menos gracia que Praxiteles, así Rafael había de llevar a la perfección un estilo que había conocido sus primeros balbuceos con Cimabue y Giotto... Llegado a su fin, el ciclo podría reiniciarse en ocasiones si hubiera hombres suficientemente cultivado para reencontrar las fuentes de la creación. Renacimiento y «renaceres» medievales, clasicismo y neoclasicismo hacen florecer otra vez las viejas raíces, como un árbol en la nueva estación.

Todo el equilibrio del *modus* antiguo se había de ver roto sin embargo tras esa revolución análoga a la copernicana que Kant introduce en el juicio crítico, en virtud de la cual la causa determinante de éste pasa a ser el sentimiento del sujeto y ya no el concepto del objeto, así como ante el empuje de diversas filosofías del devenir, de Condorcet a Saint Simon.

La idea de Herder y el romanticismo alemán de un genio creador –por decirlo rápidamente, pues hemos de volver largo e *in fine* sobre este punto capital–, un genio creador sometido en adelante a la dinámica ciega de una palabra cuyos estratos originales se trataba de reencontrar, arruinaba toda posibilidad de transmisión racional, de generación en generación, de un cuerpo de conocimientos en aumento incesante. Si desde ahora todo estaba en continuo devenir, si todo se movía sin cesar y no era más que tensión lanzada en pos de un origen que cada vez retrocedía más lejos, entonces todo lo que había sido preparación para la obra maestra, aproximación minuciosamente calculada a un fin que se confundía con la idea de perfección, no era ya sino una etapa, simple eslabón intercambiable de una cadena sin fin que gira sin fin, pero también más deprisa cada vez, un encadenamiento de progresos sucesivos venidos a ser cada cual consecuencia del precedente y causa del siguiente. La validez de ese fenómeno personal que es la obra creada quedaba abolida en el mecanismo impersonal de una Historia. De ahí la imposibilidad de llevar a término, esa incapacidad de realización cuyo eco resuena en Cézanne, que se titulaba «primitivo de un arte nuevo», o en Mallarmé, profeta del «Libro» por venir, ese sentimiento de la impotencia moderna para hacer obra.

Aunque opuesta a esa genealogía romántica del *Ursprung der Sprache* y a su búsqueda de una fuente de la palabra, sin embargo, también una idea heredada de las Luces, la de un avance en este caso racional, el de artes y ciencias, asegurado por los trabajos de una pequeña casta de sabios pero en el que cada descubrimiento anulaba de alguna forma al precedente, rectificándolo, contribuía así a minar igualmente la idea de una realización que llevaba hasta la obra maestra por etapas parecidas a las del crecimiento de un organismo.

Por un lado, el del irracionalismo romántico, los artistas no parecen ya sino sonámbulos encargados de cumplir una misión que les sobrepasa, sometidos al poder del *Weltgeist*, del Espíritu del pueblo a lo Herder o del Espíritu universal a lo Hegel. Por el otro, el racionalismo científico impone la idea de que el olvido es elemento constituyente de la marcha de la ciencia, que no puede progresar sino anulando los errores o aproximaciones precedentes.

Por ambos lados, aquí en nombre de una fuerza inconsciente que supone expresión a un tiempo incoativa, singular y por siempre interminable, allá, de una racionalidad que impone borrar su pasado y aun su historia reciente, se privaba al arte de la relación equilibrada y razonable con la memoria, se le impedía su vinculación al *modus*, y se arruinaba la búsqueda de una obra lograda –todas ellas, empresas comunitarias–. Determinada, aguas arriba, por las potencias oscuras de la lengua, pero también aguas abajo por el curso incontenible del progreso, en una búsqueda del arte del porvenir siempre decepcionada pero practicando una política de tierra quemada a sus espaldas, la obra perdía sus caracteres propios para no ser ya sino producto anónimo de la Historia[9].

Conforme a lo primero, así como el lenguaje nace de un fondo oscuro, llámese suelo o raza, balbuceo infantil, *Lied* popular o cosmos divino, así el arte avanza igualmente a ciegas en busca de un origen que retrocede cada vez más lejos. Pero, asimismo, conforme a lo segundo, al igual que la ciencia progresa borrando sus propias huellas cada nueva obra de arte marca con el sello de la

[9] La *Kunstgeschichte ohne Namen*, la «historia del arte sin nombre» de que hablan los historiadores.

caducidad a la precedente. No es sólo Cronos quien ha vencido a Mnémosyne en la era moderna. Ese arte que devora a su posteridad avanza, *asimismo*, parricida, perdida la visión. Presa entre dos tensiones contrarias, surgida una del irracionalismo del *Volkgeist*, la otra de un conocimiento científico del orden del universo, la marcha del arte pierde toda unidad orgánica y toda coherencia.

* * *

La protesta que Baudelaire eleva en nombre de la modernidad, ese «término medio», ese modelo equilibrado entre dos tensiones contrarias, la eternidad de la obra maestra y el estremecimiento pasajero del descubrimiento, es a este respecto la protesta de un clásico que recuerda la necesidad de respetar, mitad por mitad, las intangibles leyes del gusto y de la lógica que rigen las artes. Compartirán tal protesta la mayor parte de los grandes nombres de la modernidad, a quienes las ideas de vanguardia y progreso les resultaban tan sospechosas como a él[10].

Recordemos que la metáfora de la vanguardia, tránsfuga del vocabulario político y en particular de los escritos de Saint-Simon, que usa con frecuencia esa fórmula en sus *Opinions littéraires* desde 1825[11], aparece en la crítica de arte por primera vez en 1845[12] en el panfleto de un ardiente defensor del socialismo utópico de Fourier, Gabriel Désiré Laverdan, sobre la misión del arte y el papel del artista[13]: «A fin de saber [...] si el artista pertenece de verdad a la vanguardia [es decir la vanguardia política] es pre-

[10] Delacroix, por ejemplo, compartía la incredulidad de Baudelaire para con la nueva religión del progreso indefinido, a la que condenaba en los mismos términos (*Journal*, 23 de abril de 1849). De él tomamos una cita más: «Contrariamente a esas ideas barrocas de progreso continuo que han puesto de moda Saint Simon y otros, la humanidad marcha al azar, se diga lo que se quiera. La perfección está aquí cuando la barbarie allá» (*Journal*, 22 de marzo de 1850).

[11] Véase Donald G. Egbert, «The idea of avant-garde in art and politics», *American Historical Review* LXXIII, 1967, pp. 339-366

[12] Y no en 1853, como indica *Le Petit Robert*.

[13] Véase Renato Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bolonia, Il Mulino, 1962. [Trad. cast.: *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, Rev. de Occidente, 1964.]

ciso saber primero hacia dónde va la humanidad y cuál es el destino de la especie[14]». Ahora bien, era ese mismo año cuando Baudelaire, en *Le peintre de la vie moderne*, exaltaba por primera vez bajo el nombre de «modernidad» el nuevo sentimiento de la vida moderna.

La simultaneidad en la aparición de ambos nombres en el vocabulario artístico no debe llevar a confundirlos, sino por el contrario a distinguirlos: uno y otro remiten a realidades opuestas. Mientras la modernidad, sentimiento de equilibrio acorde con el tiempo, es de toda época, la vanguardia está estrictamente vinculada al romanticismo del que constituye prolongación y agotamiento[15]. En particular viene ligada a la aparición, con Saint-Simon, Fourier y Proudhon, de unas ideologías del proceso social y político calcadas del progreso de los descubrimientos técnicos y que por su parte se inscriben en la tradición de las Luces.

De este origen doble y contradictorio han nacido las confusiones de las que hoy puede acusarse a la vanguardia. Por un lado pretende ser el laboratorio de la modernidad, y a título de tal dar cumplido remate al proyecto de las Luces haciendo efectivo, de igual a igual con la ciencia, el progreso de la humanidad. El pintor de vanguardia es un investigador experimental que, como el sabio en su laboratorio, quizá no encuentre jamás pero siempre, «ya descubra, ya cree»[16], va abriendo camino a los descubridores futuros. La vanguardia artística detenta según esto la clave del desarrollo de las formas, tal como el revolucionario detenta en política la clave del destino social, o el sabio, la de futuros descubrimientos. Pero por otro lado la vanguardia arraiga hondamente en el irracionalismo de la *Weltanschauung* romántica y, creyente como es en la omnipotencia del genio singular, está pronta a abrazar las causas más oscuras.

Sus avatares, yerros y ambigüedades, sus compromisos y complicidades a lo largo del siglo serán fruto de esa herencia doble y contradictoria.

[14] Citado por E. Gombrich, *op. cit.*, p. 271.

[15] Con razón Octavio Paz pone a su ensayo *Point de convergence* como subtítulo *Du romantisme a l'avant-garde* (trad. francesa Roger Munier, París, Gallimard, 1976) [*Convergencias*, Seix Barral, Barcelona, 1991].

[16] Conforme a la ya citada fórmula de Gaëtan Picon.

II

El caballo y la runa
(La preguerra)

¿Será Durero responsable del nazismo, como daba a entender recientemente una revista de vanguardia al preguntarse por la iconografía del nacionalsocialismo y sus fuentes en el arte germánico de la estampa a comienzos del XVI?[1].

El caballero con su lanza, su montura hollando un cráneo: el artista dejó fijados sus rasgos en 1513, en su grabado *El Caballero, la Muerte y el Diablo.* Y esos rasgos atravesarán todo el arte alemán hasta convertirse durante el romanticismo, con Tischbein, con las viñetas de Rethel y de Moritz von Schwind, en un objeto de culto tan frecuente en los hogares de allende el Rin como el *Angelus* de Millet entre nosotros. Y lo que es más, sin duda: la imagen era tan cautivadora, calaba tan hondo en el espíritu de la reforma luterana, que acabó por encarnar la imagen de su propio destino a ojos de Nietzsche, por ejemplo. El, tan cerrado a las artes plásticas, no le tuvo apego de corazón en toda su vida a otra imagen que ese grabado de Durero en el que veía la mejor parte de sí mismo. En la Navidad de 1870 se la regaló a Wagner en Tribschen. Y más tarde a su amigo el teólogo Overbeck, como una suerte de emblema de la Caballería de lo Verdadero, cristiana o no. Años después,

[1] *Art Press,* n.º 223, abril 1997.

al emigrar su hermana al Paraguay, Nietzsche no creyó poder ofrecerle nada mejor ni más simbólico como regalo de boda que la estampa del Caballero en su arnés entre la Muerte y el Diablo.

La ideología nacionalsocialista iba a desviar hacia sus propios fines esa devoción popular hacia una imagen tan fuertemente arraigada en la espiritualidad protestante. El caballero de Durero ya no sería por más tiempo el *Miles christianus* cabalgando en las fauces del infierno, sino el nuevo dios pagano, Hitler en persona, anunciador del advenimiento del Reino eterno. Tras ella, una avalancha de grabados de gusto medieval producidas por mediocres destajistas del Tercer Reino[2] vino a exaltar las virtudes de la raza aria y de una germanidad milenaria[3].

Estigmatizada por la imaginería nazi, ¿habrá caído un tabú sobre cualquier utilización ulterior de ese patrimonio de imágenes? Representar un caballero, campesinos, una puesta de sol o un campo de trigo, y usar para hacerlo una línea «gótica» que, como se sabe, se reivindicó como línea de la vieja Alemania desde que Goethe y Herder descubrieron Estrasburgo, ¿será una prueba

[2] [N. del T.- «Reich» es el término ordinario para reinos terrenales o celestiales, y en el contexto político alemán del último siglo, su traducción es «Imperio». He usado «reino» sólo cuando hay una referencia clara al reino celestial, e «imperio» en los demás casos.

En numerosos lugares el autor emplea términos alemanes sin traducir, y en el presente caso, «Reich», conforme a un uso más extendido. A juicio del traductor, sin embargo, conviene traducir tales nombres siempre que se utilizan, como el nazismo pero no sólo, para amalmagar el sentido común con extraordinarias connotaciones –perdidas o robadas– que no acaban de definirse jamás, y por eso cautivan. «Tercer Imperio» borra el exotismo o esnobismo que Tercer Reich aún pudiera conjurar en castellano, y hace perceptible además de deducible la clase de mística implicada. Tal efecto es aún más acusado en composiciones corrientes como «Reichsbank», el Banco Imperial, o «Reichskammer», Cámara Imperial. Por lo demás, tal proceder coincide a mi entender con las posturas de Kraus o Klemperer, citados en el texto.]

[3] Véase Lutz Becker, «Aspects of the art of the Third Reich» en *The Romantic Spirit of German Art 1790-1990*, cat. de exp., Stuttgart, Oktagon Verlag, 1994, p. 390.

de vasallaje a Hitler? Con su adhesión a Lutero o su hostilidad a los campesinos en guerra ¿no se inscribirá Durero en primera fila entre quienes nutrieron las raíces intelectuales del Tercer Imperio?

Con todo, no es esta la única desviación de que se iba a hacer culpable el nazismo. Su apetito de ogro no quedaba satisfecho con engullir simplemente la tradición nórdica de la imaginería gótica y popular, ni con zamparse de la misma sentada también la tradición meridional de realismo naturalista y campesino de Baviera y el Tirol. También intentó –¿será esto suficientemente sabido?– engullir a la vanguardia. Este aspecto es el que ahora merece nuestra atención.

En efecto, desde los años diez hasta 1937, es decir, un período que abarca no sólo Weimar sino buena parte de su propio dominio, el nazismo trató de asignarle el papel de figurar la esencia «pura» de la germanidad a una tradición artística bien distinta de la gótica. Se trata del expresionismo.

Si éste se vio requerido por los nuevos dirigentes, también es cierto que buen número de sus representantes se habían propuesto a sí mismos para el papel, tal como en Italia el futurismo había aspirado a convertirse en arte del fascismo[4].

Victor Klemperer, filólogo judío alemán que escapó a los campos de concentración en razón de su matrimonio con una «aria»[5], pudo así consagrar su saber de lingüista a estudiar desde el interior cómo la propaganda nazi logró no sólo ganar paulatinamente lengua, palabras, costumbres, gestos y vida cotidiana de sus compatriotas, incluso de quienes no tenían ninguna simpatía por el régimen, sino además reunir en torno a sí a intelectuales y

[4] Véase Peter Reichel, *Der schöne Schein des dritten Reichs*, 1991, trad. francesa *La Fascination du nazisme*, París, Odile Jacob, 1993, p. 384.

[5] Viktor Klemperer, *LTI, la langue du Troisième Reich. Carnets d'un philologue*, trad. del alemán por E. Guillot, París, Albin Michel, 1996. Sobre el estatuto de los matrimonios mixtos en la Alemania nazi se puede consultar la obra de Édouard Conte y Cornelia Essner, *La Quête de la race. Une anthropologie du nazisme*, París, Hachette, 1996, pp. 225 y ss.

artistas de quienes hubiera podido suponerse que habían de ser sus adversarios más resueltos.

Klemperer recalca que dos de las palabras clave de la lengua del Tercer Imperio habían sido heredadas del vocabulario del expresionismo, o al menos compartidas con él. «*Die Aktion* y *Der Sturm* eran los nombres de las revistas de los jóvenes expresionistas que luchaban por obtener reconocimiento [...] En torno a 1920 las palabras *Aktion y Sturm* dejaron el café y pasaron a la cervecería»[6] «*Aktion* –precisa– fue una de las palabras de origen extranjero que a la LTI[7] le resultaron indispensables y no germanizó», un término asociado al recuerdo de los primeros tiempos heroicos de los partidarios de Hitler... «*Sturm* pasó a designar un grupo de combate en la jerarquía militar [...] atendiendo a su uso oculto por las siglas S.A., *Sturmabteilung* o sección de asalto»[8].

Por esclarecedoras que resulten estas incursiones en el vocabulario nazi y sus préstamos de la rétorica expresionista, lo que va a atraer nuestra atención son unas cuantas páginas que Klemperer dedica al ámbito iconográfico. Forzado a escribir las siglas «SS» con las líneas sinuosas de los caracteres normales de imprenta, recuerda que en época de Hitler las cajas de imprenta y los teclados de las máquinas de escribir oficiales disponían de un carácter especial con los ángulos agudos para escribir «SS». Correspondía a la runa germánica de la victoria (*Siegrune*) y se había creado en memoria suya. «Así que no dejaba de guardar relación con el expresionismo», precisa[9]. La forma de la runa en cuestión, la S angulosa, la asocia Klempe-

[6] Klemperer opone implícitamente el café berlinés, hogar de intelectuales progresistas, a la cervecería muniquesa, hogar plebeyo del «Movimiento» (Bewegung) nazi.

[7] *Lingua Tertii Imperi*, Lengua del Tercer Imperio

[8] V. Klemperer, *op. cit.*, p. 100. Klemperer hubiera podido añadir que la perversión de sentido se ejercía sobre todo a partir de la expresión *Sturm und Drang* de los románticos [El nombre de ese movimiento artístico se suele traducir por «tempestad e impulso»; Sturm, además de tempestad, significa por extensión «arrebato, tumulto», y en el vocabulario militar, es el término específico para «asalto»].

[9] *Ibid.*, p. 101

rer al adjetivo *zackig*, que formaba parte de las expresiones utilizadas por los soldados durante la primera guerra mundial: un saludo militar estricto, una orden breve, todo lo que expresaba un empleo concentrado y disciplinado de energía se calificaba como «*zackig*». El adjetivo procede de *Zacke*, diente, punta, rama, y significa «dentado», «guarnecido de puntas» y en sentido figurado «de aire militar», «rígido», «enérgico», «que reacciona con vivacidad». Designa, dice Klemperer, «una forma esencial en la pintura y la lengua poética del expresionismo [...] Sin duda la idea que ese término sugiere era lo primero que se le venía a las mientes a cualquier cabeza no atiborrada de filología a la vista de las siglas nazis SS». Expresión pictórica del rayo, advertencia de peligro, imagen de la acumulación de energía y su descarga brutal, la S angulosa y a ser posible duplicada era uno de los símbolos más caros a la escenografía elaborada por el nazismo.

Y en efecto la runa SS, a la vez «imagen y carácter abstracto, paso de la frontera que separa de lo pictórico, escritura pictográfica, vuelta al aspecto sensible de los jeroglíficos», procedía directamente del campo formal del expresionismo. Se la encontraba en las formas desgarradas de la pintura de Kirchner o Meidner así como en los destellos prismáticos de los paisajes de Heckel, en las formas cristalinas de Feininger lo mismo que en los relámpagos que usaba Klee en sus retratos fisiognómicos. Y aun cabía encontrarla en las explosivas líneas dentadas de la *Glasarchitektur* de Bruno Taut y Hans Scharoun[10]. Uno de los *topoï* más recurrentes del estilo expresionista se había de volver cada vez más banal hasta convertirse en el cine alemán de los años veinte en signo distintivo del «caligarismo». Entre decorados escorados, erizados de puntas, iban a circular seres de cuerpo anguloso y rostro surcado por espasmos eléctricos de los que iba a

[10] Bruno Taut (1880-1938) es junto con Hans Scharoun (1893-1972) el principal representante de la *Gläserne Kette*, la Cadena de vidrio, movimiento de arquitectura utópica que a un propósito racional y el uso de materiales nuevos como acero y vidrio para imaginar edificios a un tiempo transparentes y sin peso –capaces por ejemplo de coronar las cimas de los Alpes (*Alpine Architektur*)– une las visiones fantásticas de su amigo el poeta expresionista Paul Scheerbart.

quedar como prototipo el Cesare de la película de Robert Wiene[11].

Así, lo que se le ofrecía a la nueva ideología para hacer circular inmejorablemente el nuevo lema de «gasto concentrado y disciplinado de energía» no era sólo una estética, un programa formal, sino además un repertorio de gestos de la vida corriente, toda una manera de gesticulación tendente a enturbiar y confundir las fronteras entre el sentido y los sentidos[12].

* * *

Publicado en 1947, el estudio de Victor Klemperer prolongaba de hecho lo que ya Karl Kraus, antes de morir, había diagnosticado con cruel lucidez en 1933 en su último panfleto, *Die dritte Walpurgisnacht*[13].

¿No había sido él mismo una de las primeras víctimas de lo que en adelante llamaremos una genealogía de la perversión? Elias Canetti refiere cómo escuchó por primera vez a Kraus en una conferencia en la Konzerthaus: «Un hombre pequeño, más bien enclenque, con una cara afilada de una vivacidad inquietante que me desconcertó [...] La voz era cortante e irritada y dominaba la sala con facilidad amplificándose a menudo y bruscamente [...] Lo incomprensible, y lo inolvidable –aunque viviera trescientos años–, es que esa ley [la voz de Kraus] era de fuego: irradiaba, quemaba y aniquilaba [...] y de ese cumplimiento del castigo exterminador así, en público, a ojos y oídos

[11] Véase Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler. A psychological history of german film*, Princeton, Princeton University Press, 1947, pp. 61-76; trad. francesa *De* Caligari *à Hitler*, Lausanne, L'Age d'homme, 1973 [hay traducción española, *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós, 1985].

[12] Sobre la significación inconsciente de esas confusiones y la desconfianza hacia el expresionismo que manifestó Freud, consúltese el ensayo de Patrick Lacoste, *L'Étrange Cas du Professeur M.- Psychanalyse à l'écran*, París, Gallimard, 1991.

[13] [*La tercera noche de Walpurgis*, Icaria, Barcelona, 1977, trad. Pedro Madrigal. La fecha que señala el autor es la del inicio de la redacción; de hecho las galeradas quedaron sin publicar a la muerte de Kraus en 1936, y tras una accidentada travesía se publicaron en 1952.]

de todos, emanaba tal horror y violencia que nadie podía sustraerse [...][14].

Quien haya podido oír la voz de Kraus en las grabaciones que de ella existen habrá podido probar semejante experiencia aterradora. El hecho es que después de la segunda guerra mundial es otra la voz que en adelante se oye, glacial, a través de la suya, como si hubiera adoptado su máscara. El joven vagabundo, estudiante de bellas artes en sus años vieneses, ¿habrá tenido la curiosidad de ir a escuchar sus conferencias? Digamos más bien que así como en Munich aprendía a colocar su cuerpo con las fotografías que le sacaba Hofmann, a estudiar cada detalle de su mímica y sus gestos[15], el pequeño austríaco de alemán rústico y dicción grosera seguramente aprendería a colocar la voz hasta mimetizar lo más cautivador que había producido el arte oratorio de su tiempo, copiando sus frases, sus síncopas, su perfil cortante, su fuego abrasador. A pesar suyo Karl Kraus habría sido entonces el maestro de dicción de Hitler[16] tal como *mutatis mutandis* Marinetti, pero él tan de grado, lo fuera de Mussolini...

Así se puede entender su estupor la primera vez que, por su parte, escuchó a Hitler en la radio en 1933. Quedó tan sobrecogido como para escribir que él, tan voluble, se había quedado «sin voz»[17]. A diferencia del episodio del mostacho de Charlot en *El dictador*, la desposesión y la reducción al silencio habían sido

[14] Elias Canetti, «Kral Kraus, école de la résistance», prefacio a Karl Kraus, *La Littérature démolie*, trad. francesa E. Kaufholz, París, Rivages, 1990, pp. 15 y ss.

[15] Véase Rudolf Herz, *Hoffmann & Hitler. Fotografie als Medium der Führer-Mythos*, Munich, Klinkhardt & Biermann y Munchner Stadtmuseum, 1994.

[16] Pero no de retórica: Karl Kraus maneja múltiples registros de lenguaje, al contrario que el academicismo helado y el énfasis del discurso hitleriano.

[17] *«Zu Hitler, fällt's mir nichts ein»* [En la lectura corriente de la frase: «Sobre Hitler no se me ocurre nada». Se trata del comienzo de la «Tercera Noche de Walpurgis», al que siguen trescientas páginas de inocurrencias. Convendría recordar que el verbo alemán ein-fallen significa «venirse algo a las mientes, ocurrírsele algo a alguien», pero también «venírsele algo encima, irrumpir, invadir algo a alguien», por ejemplo un país a otro. Y que la frase en cuestión se escribía en Viena tras la llegada de Hitler al poder en Berlín. Paráfrasis posibles: «Con Hitler, Nada me invade el pensamiento», «me veo invadido por nada». Lo que no menciona la frase, sin embargo, es la voz].

absolutas: la vampirización había aspirado lo que constituye la esencia misma de un ser, su palabra, su aliento.

En estos fenómenos de mimetismo es importante señalar, junto a la función de la fotografía, el hecho de que en esa mutación de la que Kraus es víctima la voz sale de un aparato de radio, uno de esos *Volksempfänger* que pronto distribuirá el nazismo por todos los hogares. El expresionismo, cuyo vínculo fortuito o voluntario con el nazismo tratamos de valorar, es en primer lugar fruto de las nuevas técnicas de reproducción y comunicación. Estas instauran un vínculo nuevo con el ser y permiten falsificaciones que aún no se perciben como tales. El cine mudo y la telegrafía sin hilos son así en los años diez y veinte dos medios que apelan a resortes auditivos y visuales, y que suscitan e imponen un fraseo y un gesto que se convertirán en los propios del expresionismo. El cine mudo, que presenta cuerpos sin voz, y la radio, que ofrece voces sin cuerpo, despliegan por igual sobre un escenario aún desconocido la fantasmagoría que forja primero y después nutre su estilo. Allá, en la imagen móvil privada de palabra, es el cuerpo el que se vuelve semáforo, agitado por movimientos entrecortados y espasmódicos[18] para hacerse oír en un silencio interrumpido por carteles que resumen en pantalla, en pocas palabras, su discurso. Aquí, en la voz que «sale del aparato», la ampulosidad y el énfasis de la dicción suplen la ausencia de cuerpo. *Hörspiel*[19] y *Kammerspiel,* nacidos de la técnica moderna, serán así fuentes de un arte plástico inédito pero también de una propaganda que pronto le tomará prestados sus poderes.

Un ser que ya no puede juntar el gesto a la palabra o la palabra a la mímica es de alguna manera desencarnado o silente, un ser sobrenatural cuyas manifestaciones vienen señaladas por teofanías. Esa voz sin presencia visible que atruena en el seno del hogar repite en la intimidad de la esfera privada la experiencia fundamental de lo sagrado que se revela a los humanos: es el trueno

[18] El actor Emil Jannings, «el último hombre» en la película de Murnau (1924), será así uno de los principales representantes de la interpretación expresionista en la pantalla.

[19] Literalmente, «juego de oír». Esa deformación vocal marca distintamente el universo sonoro de una época. El mismo Malraux es a veces en sus discursos un representante tardío del *Hörspiel.*

aterrador que de repente anuncia la muerte o la salvación, que dicta los mandamientos y las prohibiciones. De este modo es en el ámbito sonoro lo que la runa SS de la victoria es a la vista, rayo duplicado como bien señaló Klemperer: el destello ardiente que señala la presencia del *Gottmensch* Hitler.

Esa perversión y desposesión de la que Kraus es víctima anunciaban también aquello de lo que iba a ser presa la comunidad artística e intelectual de Europa entera. Pronto iba a verse a su vez atacada de afasia, y a quedarse «sin voz».

* * *

Las afinidades electivas que el nazismo creía poder hallar en el expresionismo iban sin embargo más allá de esa unión de átomos «ganchudos» entre las líneas dentadas de cierta pintura y la runa SS de la victoria. El pathos expresionista, su voluntad de enraizarse en una tradición nórdica, su exaltación de la germanidad primitiva, y sobre todo su recurso al mito de una lengua original, *Ursprache* que se hunde en las fuentes del lenguaje popular, en los cuentos, la infancia, lo arcaico, todo eso podía acoplarse fácilmente con las expectativas de una escenografía hitleriana en que la emotividad, el sentimiento inmediato, la apelación a todos los sentidos y su fusión mística en la magia de la *Gesamtkunstwerk*, la obra de arte total, dejaban privado al espíritu racional de todos sus derechos. Cuanto en el nazismo era retorno a un *Gemüt* romántico opuesto a la razón clásica, cuanto en él se pretendía acceso directo al alma profunda de lo que exaltaba como *völkisch*[20],

[20] Palabra clave de la lengua del nazismo, *völkisch* es prácticamente intraducible; frente al «*volkstümlich*» de la lengua clásica, que significa popular, perteneciente al pueblo o proveniente de él, ese término opone un sentido derivado de la antropología racista de la época, a saber, «lo que no pertenece más que al pueblo de pura ascendencia alemana». E. Conte y C. Essner ofrecen la siguiente nota histórica: «El adjetivo *völkisch*, germanización del francés *national* derivada del sustantivo *Volk*, pueblo, no aparece sino tras la fundación del Imperio, hacia 1875. En un primer momento esa palabra sigue siendo poco usada, como su oscuro análogo *völklich*. Con todo, hacia 1900 la *Alldeutsche Verband* (Unión Pangermanista) contribuye a su difusión. El término connota las ideas de pueblo (alemán, se entiende) y comunidad de ascendencia. Refiere igualmente al «concepto de una creatividad común que vincula al individuo a la cultura y la

retórica de los discursos, puestas en escena, desfiles y cantos, todo armonizaba a la perfección con la teoría expresionista de un lenguaje que se quería inmediatez expresiva, que le daba vacaciones al lenguaje discursivo y con la magia empática de sus sonidos, por ejemplo esas voces desencarnadas que difundía la radio, o de esas formas tetánicas que se agitaban en la pantalla, o de los colores rojo y negro, los de la sangre y el *ater*, pretendía alcanzar de un golpe la esencia nórdica de la naturaleza alemana. La tendencia expresionista a manipular las multitudes mediante lo oculto, a afectar a los sentidos antes que apelar al sentido, a subyugar la sensibilidad más que apelar al entendimiento, son otros tantos rasgos que satisfacen a la perfección el proyecto del nazismo.

El expresionismo tenía por último la ventaja de asociar al Partido la imagen de un estilo que habían forjado en los años diez los progresistas berlineses y los intelectuales. Atendía así en las profundidades del alma alemana a lo mismo que en el campo de la racionalidad técnica ya le había aportado al nuevo régimen la estética de la Werkbund, autopistas, fábricas, diseño, tipografía, mobiliario, edificios y objetos funcionales y modernos.

* * *

Poco después de la toma del poder por los nazis Georg Grosz le escribía desde su exilio americano a su marchante Flechtheim, a 30 de enero de 1933, sobre el incierto futuro del arte moderno en Alemania: «¿Cómo vas a cambiarte ahora el fusil de hombro? ¿Vas a exhibir a Nolde? (es «alemán», del terruño, suelo patrio, pesado, como si dijéramos, místico) Porque lo que es a los franceses nadie va a querer verlos ya demasiado, y eso querrá decir que te tendrás que apretar el cinturón en tus negocios, Munch, claro, sería alguien a considerar. En cuanto a Barlach, es demasiado "oriental"...»[21].

herencia de su pueblo». Goebbels se encargará a su manera de «retomar ese término en sus manos» acentuando su referente racial» (*op. cit.*, p. 378, n. 13).

[21] George Grosz, carta del 30 de enero de 1933, *Briefe*, 1913-1959, ed. de Herbert Knust, Reinbeck bei Hamburg, Rohwolt, 1979, p. 170. La traducción y las que siguen son mías.

Munch, Barlach, Nolde: George Grosz trazaba ahí una filiación que parecía poder recibir la aquiescencia del nuevo régimen, ganando para él a buena parte de esa franja cultivada de las ciudades para quien el expresionismo representaba la vanguardia. Y los nombres que cita no vienen por azar. Las simpatías de Nolde por el régimen ya eran conocidas. Con toda certeza Ernst Barlach no era nazi, pero el 18 de agosto de 1934 no vaciló en firmar junto a Wilhelm Furtwangler y el arquitecto Mies van der Rohe un «Llamamiento a los trabajadores creativos en el campo de las artes» para apoyar la candidatura de Hitler al puesto de presidente de la Répública a raíz de la muerte de Hindenburg, texto que se publicó en el diario del partido, el *Völkische Beobachter*[22]. Edvard Munch por fin, y sobre todo, acababa de ser reconocido por la nueva Alemania como el más grande de sus pintores.

El artífice principal de ese reconocimiento había sido Goebbels, ministro de Propaganda del Imperio, que se había erigido en defensor de Munch y del expresionismo a título de conocedor. Nadie en Alemania podía ignorarlo. En su novela *Michaël*, de 1929, le hace decir al protagonista: «La estructura interna de nuestro decenio es expresionista hasta su médula. Nosotros los contemporáneos somos todos expresionistas, hombres que quieren dar forma al mundo a partir de su propio ser. El expresionismo crea un mundo nuevo a partir de lo interior. Su secreto y su poder están en su fervor apasionado»[23].

«Dar forma al mundo a partir de su propio ser», «crear un mundo nuevo a partir del interior»: volvían a encontrarse ahí, simplificados, vulgarizados pero también deformados y envilecidos, los temas caros al romanticismo y en particular a Herder y los *Naturphilosophen*: el orden físico del mundo y el orden psíquico del hombre, cosmos y psique fundidos en un denominador común, la experiencia continua del yo (*Erlebnis*) convertida en clave para interpretar la naturaleza exterior, y la intimidad psíquica convertida en sentimiento de presencia de una potencia origi-

[22] Citado en *Bauhaus Berlin* bajo la dirección de Peter HAHN, Weingarten, 1985, pp. 147-148.

[23] Citado por Peter Vergo, «Emil Nolde - Myth and Reality» en *Emil Nolde*, cat. de exp., Londres, 1995, p. 54.

nal (*Urkraft*), un sentimiento capaz de proyectar fuera de sí por todas partes los signos de la misma. Pero donde la cosmología de Herder hacía del cielo lugar de presencia divina, el nazismo instalará el poder del Mal ¿No definía Thomas Mann al nacionalsocialismo en sus escritos de guerra como «idealismo alemán descarriado»?[24].

Cuatro años más tarde, en 1933, Goebbels aún elogiaba las «perspectivas sanas» del expresionismo en un discurso a los directores de teatro alemanes[25]. Y un año después, en junio de 1934, declaraba en la primera asamblea de la Cámara Imperial de las Artes Plásticas [*Reichskammer der Bildenden Kunste*] ser contrario a «perspectivas reaccionarias en el arte» como las de su rival Alfred Rosenberg, autor del *Mito del siglo XX* y defensor de un arte populista y vulgar: «Nosotros los nacionalsocialistas nos consideramos sostén de la parte más avanzada de la modernidad en materia artística», y anunciaba que entraba «en los propósitos del nacionalsocialismo valorar la aportación artística del expresionismo y la abstracción a la Revolución nacional»[26].

Así en 1932, con el apoyo de Goebbels, Edvard Munch había recibido del presidente Hindenburg la medalla Goethe de plata a las artes y las ciencias. Munch anotaba en su diario: «Yo no corro tras órdenes y medallas. Pero esta distinción, la medalla de Goethe y la firma de Hindenburg, me han llenado de una alegría muy grande. A los dos les admiré al primer vistazo como tipos germánicos verdaderos»[27]. Esa alegría de encontrarse germanos verdaderos le fue devuelta por Goebbels cuando se reunió con Munch. El 12 de diciembre de 1933 le honraba en es-

[24] En el volumen de ensayos *Order of the Day*, Nueva York, octubre de 1942; el prefacio está traducido y publicado en francés en Thomas Mann, *Être écrivain allemand à notre époque*, París, Gallimard, 1996, p. 276

[25] Goebbels, «A los directores de teatro», cit. por Hildegard Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1963, p. 80; trad. francesa *La politique artistique du national-socialisme*, París, Maspero, 1980, pp. 124-125

[26] Citado por Helmut Heiber, *Joseph Goebbels*, coloquio, Berlín, 1962, p. 196.

[27] Edvard Munch, *Diario*, sin fecha (1933), f. n.º 275, Munch Museet, Oslo. Citado por Roland März, «Germanenmythos, Nationalsozialismus und Edvard Munch», *Munch und Deutschland*, cat. de exp., Berlín, 1995, pp. 131 y ss.

tos términos con motivo de su setenta aniversario: «La obra de Edvard Munch, que ha encontrado sus raíces en la tierra nórdica y germánica, me habla de la seriedad más profunda de la Vida. Sus cuadros, así paisajes como figuras humanas, están llenos del más hondo sentido del sufrimiento. Munch logra comprender la Naturaleza en su verdad y fijar su imagen con total desprecio del formalismo académico. Espíritu riguroso y singular, heredero de la naturaleza nórdica, se libera de cualquier naturalismo y vuelve a los fundamentos eternos del arte racial (*völkisch*)...»[28].

Como secuela de este elogio del ministro de Propaganda Munch fue consagrado en la prensa de la época como «Rembrandt del Gran Norte». En 1934 aparecía el volumen monográfico de Jan Thiis, en cuya faja figuraba como «Un pintor nórdico». En el amasijo ideológico nazi que ponía en lo más alto a la ciencia (*Kunde*) del «alma nórdica» y la «raza nórdica», ese gigante atlético de ojos azules, Munch, se convertía a la vez en padre fundador, patriarca, superhombre ario y profeta –el que había establecido la imagen mítica primitiva, «*Urbild* del arte nórdico»[29]–, pero también su más alto representante. Testimonio de ello daba la obra del crítico Konrad Weiss: «Hemos tenido y tenemos hoy, con van Gogh el holandés, Corinth el Alemán y Munch el Noruego, una época germánica del arte... es la vía de la Edad de Oro hacia el *epos* nórdico, la vía que lleva de Marées a Munch...[30]».

Si era el primer expresionista, Munch no era el único. Albert Speer habla en sus memorias de la «línea Munch-Nolde». «Muchos consideraban esa tendencia como expresión de un arte nacional y revolucionario»[31], dice, y da cuenta de que Hans Weidemann, viejo militante nazi y director del departamento de artes plásticas en el ministerio de Propaganda, había reunido numero-

[28] Citado por Roland März, *ibid.*, p. 133.

[29] Alexander Dorner, «Das Urbild eines nordischen Künstlers. Ein Besuch bei Edvard Munch» en *Nationalzeitung*, Essen, 10 de febrero de 1937.

[30] Konrad Weiss, «Wege des deutschen Kunstsinnes zwischen Marées und Munch» en *Die Kunst für Alle*, 49, 1933-1934, pp. 245 y ss.

[31] Albert Speer, *Au coeur du Troisième Reich*, París, Fayard, 1971, p. 41.

sos cuadros expresionistas que mostraban «la línea Munch-Nolde» para decorar el apartamento de Goebbels que se le había encargado renovar. Con anterioridad fue el director de la Galería Nacional de Berlín, Hanfstaengl, quien había aceptado prestarle algunas acuarelas de Nolde para decorar el apartamento[32]. El mismo año de 1933, frente a los repetidos ataques de Alfred Rosenberg, Goebbels volvía a insistir en la necesidad de darle una oportunidad a «la línea Munch-Nolde».

Nolde, expresionista, había manifestado por lo demás una cercanía al nazismo que no podía dejar indiferentes a sus partidarios. Tras la anexión de Schleswig a Dinamarca, el que recibiría el sobrenombre de «eremita de Seebüll» había escogido conservar la nacionalidad danesa sin dejar de afirmar no obstante un vínculo muy fuerte con la germanidad. Más expuesto que cualquier otro a la propaganda pangermanista, como fronterizo, se había convertido desde principios de los años veinte en miembro de uno de los innumerables grupos de activistas que sin ser aún nazis defendían los derechos de las minorías y la cultura alemanas en tierra extranjera. En septiembre de 1934 se unió al círculo de trabajadores nazis de Schleswig-Holstein[33]. Antes, sus simpatías políticas se habían inclinado más bien hacia la extrema izquierda: en 1919 había firmado el manifiesto del Consejo obrero de arte [*Arbeitsrat für Kunst*], de inspiración soviética.

Los defensores del expresionismo en el seno del partido nazi se esforzaban también por atraer a pintores que, al contrario que Nolde, no hacían alardes de simpatía hacia el régimen, pero de quienes cupiera suponer que su pintura respondía al mito de un arte de pura tradición nórdica, o que esperaban del régimen comisiones y prebendas. Así, en noviembre de 1933 Goebbels invitó a la inauguración de la Cámara Imperial de Cultura a Nolde pero también a Barlach, Heckel, Schmidt-Rottluff y «el judío Peter

[32] *Ibid.*, p. 40.

[33] La fecha de esa adhesión, tal como está confirmada hoy en día, hace inciertas las afirmaciones a menudo repetidas por Nolde acerca de que su adhesión al partido databa de comienzos de los años veinte. Consúltese el estudio de Peter Vergo «Emil Nolde, Myth and Reality» en *Emil Nolde, op. cit.*, pp. 38 y ss., de donde he sacado lo esencial de esta documentación.

Behrens». Tal invitación a artistas que acababan de ser declarados «degenerados» o «bolcheviques» provocó consternación entre los oficiales del Ministerio del Interior. Resultaba significativa del conflicto interno cada vez más violento que enfrentaba a ciertos círculos del partido acerca de la orientación estética a tomar. En torno a Goebbels el círculo más radical era la Liga nacionalsocialista de estudiantes, que se había erigido en defensora de los expresionistas ya citados, Nolde, Heckel, Barlach y Schmidt-Rottluff. Era el punto de convergencia no sólo de estudiantes sino también de periodistas, historiadores del arte y artistas favorables al expresionismo y al movimiento «nórdico». Ellos eran quienes en julio de 1933 habían patrocinado en la galería Moeller de Berlín la exposición de una treintena de artistas «modernos», entre ellos Nolde[34]. La actividad de este círculo encontró relevo en Berlín en la persona de Otto Andreas Schreiber, director de las escuelas de arte de la ciudad, que incluso tras su expulsión de la liga de estudiantes nazis continuó abogando por Nolde, Barlach, Heckel y Kirchner bajo el pabellón de la organización *Kraft durch Freude*[35].

Frente a ellos se alzaba la *Kampfbund für Deutsche Kultur*, Liga de combate por la cultura alemana dirigida por Rosenberg, y calificada justamente por sus adversarios de «reacción *völkisch*». Tenía evidentemente el favor de Hitler, cuyo gusto se repartía entre las viñetas vienesas de Rudolf von Alt y el naturalismo muniqués de Thoma y Leibl[36]. La continuación de la historia es conocida: Hitler impuso a Rosenberg frente a Goebbels y la suerte del arte moderno alemán quedó sellada por largo tiempo[37]. La defen-

[34] La galería Moeller continuó valerosamente su actividad hasta abril de 1937. Véase P. Vergo, *op. cit.*, p. 52; asimismo P. Reichel, *op. cit.*, pp. 96 y ss.

[35] «Fuerza por la alegría» [o «Por la alegría a la fuerza»], organización de recreo de los trabajadores del Imperio. Sobre la historia de este conflicto, véase H. Brenner, *op. cit.*, trad. francesa, pp. 121-123.

[36] Véase el testimonio de Hemann Rauschning: «Hitler ha colgado en una de las piezas de sus apartamentos algunos cuadros de desnudo. Le gusta la pintura detallista hasta el último pelo, y no es un sentimiento estético lo que provocan esos cuadros», en *Hitler m'a dit*, París, Librairie Générale Française, 1979, p. 384. Véase asimismo los testimonios de Albert Speer, *op. cit.*

[37] Recordemos el testimonio de Speer: «Era angustiosa esa autoridad absoluta que ejercía Hitler sobre sus colaboradores, aun los más antiguos y próximos, incluso en cuestiones de gusto. Goebbels había demostrado la dependencia to-

sa del expresionismo se tornó persecución, que culminó en 1937 con la exposición de arte degenerado en Munich[38]. Nolde fue una de las primeras víctimas de tal depuración: en agosto de 1941 se le informaba de que su obra era «extranjera» a la filosofía del nacionalsocialismo; fue expulsado de la Cámara de Artes Visuales del Imperio y se le impuso la prohibición de pintar (*Malverbot*). Edvard Munch, convertido también en «degenerado», había sido declarado *persona non grata* desde finales de 1938; se contentó con declarar: «es la segunda vez que me expulsan de Alemania...».

* * *

En 1937, tras la inauguración de la Casa del Arte Alemán en Munich y la exposición paralela de arte «degenerado», Ernst Bloch había escrito un largo artículo que terminaba con este interrogante: «¡Qué embrollo más peligroso podría resultar para los intelectuales [...] si el corazón nazi tuviese la osadía o la hipocresía de latir por Franz Marc o, en otro terreno, por Bartók, para hacerse con un camuflaje especial. La confusión sería grande, pero desgraciadamente no imposible, como demuestra en más de un aspecto el ejemplo de Mussolini en ese reino podrido del que viven sin verse inquietadas una arquitectura progresista y una pintura y una música que merecen consideración. El lado bueno del que habla el proverbio debe de ser por tanto que la Alemania nazi haya sido colada en una sola pieza»[39].

Pero *de facto* el corazón nazi había latido como acabamos de ver, si no por Franz Marc, sí por representantes de esa misma estética. No hay duda de que cuando Ernst Bloch escribe su ensayo en 1937 las cosas se habían vuelto unívocas hasta el punto en que ya era lícito en adelante contraponer la suerte del arte moderno

tal en que se hallaba respecto a Hitler, y lo mismo ocurría con todos nosotros. Incluso yo, tan familiarizado con los asuntos del arte moderno, había aceptado el veredicto de Hitler sin protestar» (*op. cit.*, p. 41).

[38] La ciudad «meridional», la de Leibl y Marés, se desquitaba así del papel principal que Berlín, la modernista, había desempeñado como hemos visto en la defensa del expresionismo y «lo nórdico».

[39] Ernst Bloch, *Héritage de ce temps*, París, Payot, 1978, p. 78.

en la Alemania nazi y en la Italia fascista. Pero es falso decir como hace Bloch que Alemania había sido «colada en una sola pieza». Durante años había reinado la confusión en la cuestión de la herencia cultural. La querella entre Goebbels y Rosenberg había sido larga y violenta, y su desenlace, incierto durante largo tiempo. Peligrosamente inteligente y culto, de haber logrado Goebbels el triunfo para sus puntos de vista sobre el fariseísmo de sus pares habría podido armar en Alemania un «imbroglio» tan temible como el que el fascismo había armado en Italia por obra de un espíritu esclarecido como Giuseppe Botai, por ejemplo[40].

Era su condición de defensor apasionado del expresionismo la que había llevado a Ernst Bloch a cerrar los ojos ante el interés que ciertos círculos intelectuales o artísticos nazis habían tenido por ese movimiento. Pero era también su hostilidad a las tesis dogmáticas de Lukács, en nombre del comunismo libertario y utópico del que se había erigido en campeón, la que le llevaba a querer ignorar en el expresionismo su parte maldita, su violencia intrínseca, su gusto por lo arcaico e irracional, su exaltación de lo nórdico, todo cuanto pudiera hacer de ese movimiento de vanguardia un inesperado aliado, aunque fuese reticente o manipulado, de la reacción política.

György Lukács, recordémoslo, había sido el más encarnizado enemigo del expresionismo. Recogiendo la idea de Worringer según la cual la abstracción[41] es un movimiento de retroceso y defensa ante la realidad que gobierna la modernidad desde el cambio de siglo, publicaba en 1934, tres años antes que Bloch, uno de sus ensayos más importantes, *Grandeza y decadencia del expresionismo*[42]. También en la abstracción expresionista veía él un sín-

[40] Sobre la personalidad de Giuseppe Botai, véase Ester Coen, «Against dreary conformism. Giuseppe Botai and culture during the fascist period», en *Art and Power, op. cit.*, pp.178 y ss.; asimismo, Giullaume Monsaingeon, «Bottai entre André Malraux y Jack Lang» en «Un ministère pour la culture?», *Le Débat*, n.º 95, mayo-agosto 1997, pp. 59 y ss.

[41] Por descontado, él no entiende por abstracción únicamente la pintura llamada abstracta, sino todo formalismo que tienda a apartarse de la estricta adhesión a la realidad.

[42] György Lukács, *«Grandeur et décadence» de l'expressionnisme*, recogido en *Problèmes du réalisme*, París, Arche, 1975, pp. 41 y ss. [Trad. cast.: *Problemas del realismo*, México, FCE, 1966, 217 y ss.]

toma de esa espantada ante la realidad objetiva de las relaciones sociales. Esa pintura no era otra cosa, decía, que «una mistificación creciente, un tratamiento mitológico de problemas concretos, una acomodación parasitaria en el sistema [...] un regreso al idealismo subjetivo y a una filosofía de la intuición en continua sobrepuja mística»[43]. «La expresión puramente subjetiva –añade– desligada de la realidad objetiva, vacía de todo contenido, no puede producir en conjunto más que una acumulación hueca de "explosiones líricas"»[44], sin un verdadero movimiento hacia el desvelamiento de la realidad.

Pasemos por alto la jerga. De su análisis queda el hecho de que expresionismo y nazismo convergen, dice, en el concepto central de una *Weltanschauung* romántica: «Una evolución hacia un irracionalismo místico, una "filosofía de la vida", una "concepción del mundo"...». Ahora bien, la palabra *Weltanschauung* era de las que mimaba la lengua del nazismo: en ella hallaba la visión (*Schau*) del místico, es decir la mirada del ojo interior, la intuición y revelación del éxtasis religioso. Era la visión del redentor Hitler del que emanaba el nuevo principio vital del mundo (*Urkraft*)... Surgido del vocabulario romántico y puesto en circulación de nuevo por los expresionistas, el término se había vuelto instrumental de mistificar en la retórica nazi para aquellos que veían en Hitler al nuevo Mesías. Lukács acaba su análisis con una inequívoca condena: «El hecho de que los fascistas –no sin alguna justificación– vean en él una herencia de la que pueden apoderarse no hace sino darle mayor peso a la lápida del expresionismo [...] Goebbels tiene a la abstracción expresionista, a la «esencia» expresionista, en una palabra, a la distorsión expresionista, por un método de figuración de la realidad, por un medio de propaganda que le conviene al fascismo [...] Tienen pues razón quienes hacen figurar al expresionismo como parte de la "herencia de noviembre" del nacional-socialismo»[45].

¿Se puede seguir a Lukács, con todo? A través del culto al Norte ¿estaba el expresionismo tan naturalmente aliado al nazis-

[43] *Ibid.*, pp. 48, 49.
[44] *Ibid.*, p. 79.
[45] *Ibid.*, pp. 82-83.

mo? ¿Tal como el futurismo lo había estado al fascismo italiano?

Cuando Gottfried Benn se ve llevado en 1933 a tomar a su cargo la defensa del expresionismo frente a sus detractores utiliza argumentos innegablemente cercanos a la ideología nacional-socialista. ¿Cómo se puede declarar, dice, «degenerado, anarquista o snob» a un arte cuyos principales representantes –Picasso, español, Léger y Braque, franceses, Carra y Chirico, italianos[46], Archipenko y Kandinsky, rusos, Masereel, flamenco, Brancusi, rumano, Kokoschka, austríaco, Klee, Hofer, Belling, Poelzig, Gropius, Kirchner y Schmidt-Rottluff, alemanes...–» muestran suficientemente que «todo Occidente está aquí reunido, y que ni uno de los nombres citado es otro que el de un ario?»[47]. Siguiendo por la poesía, donde cita a Heym, Stramm, Georg Kaiser, Edschmid, Wedekind, Sorge, Sack, Goering, Johannes Becher, Däubler, Stadler, Trakl, Loerke y Brecht, todos «puros alemanes», aún señala: «Lo que ahí se establece es un frente amplio de artistas de patrimonio hereditario exclusivamente europeo» –*«eine grosse geschlossene Front von Künstlern ausschlieslich europäischer Erbmasse»*–[48]. ¿Cómo no van a poder reconocer los nuevos jefes de Alemania, tan atentos al destino del arte moderno que han hecho de ello «una cuestión de estado de primera importancia»[49], que ahí, en ese estilo revolucionario, hay «un nuevo estado del linaje europeo que prepara su regeneración» –*«eine neue naturhafte Lage des europäischen Geschlechts»*–[50]. ¿No es el expresionismo a la nueva Alemania, en fin, lo que el futurismo ha sido a Italia, esa revolución formal que ha contribuido a crear el fascismo –*«der Futurismus hat den Faschismus mitgeschaffen»*–, «ese movimiento

[46] Benn reúne en el término expresionista no sólo el futurismo y el cubismo sino toda las revoluciones formales que han hecho estallar la realidad, como él dice, que la han hecho explotar hasta su mismo corazón, *«als Wirklichkeitszerstrümmerung»*

[47] Gottfried Benn, «Expressionismus», en *Gesammelte Werke*, t. I, Wiesbaden, Limes Verlag, 1959, p. 242

[48] *Ibid.*, pp. 24-243

[49] *Ibid.*, p. 240: *«Eine Staatsangelegenheit allerersten Ranges»*.

[50] *Ibid.*, p. 243 [una nueva situación natural del linaje o género europeo].

en que el arditismo[51] representaba las divisiones de combate»?[52].

Vanas protestas, sin embargo: a la fecha en que Gottfried Benn pronunciaba este alegato, el 5 de noviembre de 1933, ya era blanco de violentos ataques del *Völkischer Beobachter*, estaba prohibido en Radio Berlín, ante de ser declarado «degenerado» también él en 1938 e imponérsele enseguida la prohibición de escribir y publicar, como a Nolde la de pintar ¿A partir de qué momento se puede y se debe separar al verdugo de la víctima?[53]. Desgarrado y conmovedor, el destino de Gottfried Benn quizá pudiera guiarnos hacia una respuesta.

¿Cómo echarle en cara a Ludwig Meidner, que usa la forma dentada y desgarrada en sus paisajes apocalípticos, el haber transigido con la runa SS de la victoria, cuando resulta que era pacifista y que sus ciudades bombardeadas aparecen desde 1912? A lo sumo puede decirse de él, como de Kirchner, Heckel y tantos otros, que en el galvanismo de su grafismo el expresionismo había anunciado el espanto, desempeñando el papel de sismógrafo. No se le acusa al barómetro de provocar la tormenta. Lo que los pintores habían descubierto en el infierno de las trincheras era de hecho una realidad irrepresentable, intraducible. De la que sin embargo habían tenido, desde 1912 ó 1913, no presciencia, como se ha dicho con demasiada precipitación queriendo hacer del artista un medium de poderes sobrenaturales, sino conciencia avivada: la atmósfera de guerra estaba presente en Berlín como en Milán desde antes de 1914, y la guerra de los Balcanes acababa de proporcionar un montón de imágenes documentales bastante abundante como para que se pudiera imaginar con precisión lo que sería el apocalipsis por venir y la amplitud de las destruccio-

[51] Se llamaba «*ardito*», como el francés «hardi», al soldado de las tropas de choque italianas durante la primera guerra mundial; en la propaganda musoliniana se convirtió en una imagen ejemplar.

[52] *Ibid.*, p. 243.

[53] De hecho, el matiz racial presente en las proposiciones de Benn que hemos citado desaparecerá muy rápidamente. Desde 1934, sus escritos sobre ciencias naturales, Darwin y la biología toman distancias con los nazis, que no se lo perdonarán.

nes urbanas[54]. A más de su horror, quedaba sin embargo el problema de dar forma con los medios tradicionales de la pintura a un mundo sin precedentes, una realidad fragmentada, dislocada, hecha de garras y jirones, cegueras y furores. Cortinas de bombas, obuses, granadas rompedoras, cañoneos, explosiones, laceraciones, destrozos, bengalas, fogonazos, deslumbramientos, ensordecimientos, ataques con gas... el expresionismo había intentado usar un lenguaje que pudiera dar cuenta con su agresividad «*zackig*», trueno y rayo, del espanto indecible de esa realidad inaudita, dar forma a lo informe y quizás así, delimitando su naturaleza, conjurar la amenaza[55]. A partir de 1919 los nazis no habían hecho otra cosa que intentar desviar en provecho suyo tal sensibilidad telúrica, obtener lo que de ella pudiera ser utilizado pero sobre todo deformado y pervertido en provecho de sus propias perspectivas. Usar el gesto expresionista, su poder simbólico, su repertorio inédito de formas, ya no como escudo ante el espanto sino al contrario, como arma terriblemente ofensiva.

La desviación de la estética expresionista que llevó a cabo el nazismo ofrece así un ejemplo perfecto de la serie continua de desviaciones de sentido que pondrá en práctica como una genealogía de la perversión. Se la puede ver aplicada en el mismo momento a otros movimientos artísticos distintos del expresionismo, y algunos muy alejados de la ideología *völkisch*. A cambio, tampoco el expresionismo fue en Alemania la única forma de arte de vanguardia entre cuyos representantes alguno se mostrara disponible para sus nuevos amos, llegado el caso.

Si la escenografía expresionista respondía a menudo inmejorablemente a las necesidades de adormecer la razón y fascinar los sentidos, no se la requería más que para dar el cambiazo. Frenesí y «empatía» se utilizaban para disimular, para enmascarar una empresa esencial que era, claro, la del dominio planetario de la

[54] Sobre la pretendida «presciencia» de Ludwig Meidner, véase Richard Cork, «Before the War» en *A Bitter Truth: Avant-Garde Art and the Great War*, Londres, Yale University Press, 1994, pp. 14 y ss.

[55] Véase Richard Cork, «Das Elend der Krieges - Die Kunst der Avantgarde und der erste Weltkrieg» en *Die letzten Tage der Menscheit - Bilder des ersten Weltkrieges*, cat. de exp., Berlín, Deutsches Historisches Museum, 1994, pp. 301 y ss.

técnica. Bajo los oropeles postrománticos del expresionismo, tras el culto a lo arcaico, lo primitivo y la *Einfühlung* [empatía] del hombre y el cosmos, el proyecto del Tercer Imperio era ante todo un proyecto moderno, absolutamente. Era natural por tanto que al tiempo que cortejaba a Nolde y Barlach apelara igualmente a la racionalidad de los movimientos surgidos de la Bauhaus y al funcionalismo de la *Werkbund*. A cambio, hay que dejar constancia de que gran número de arquitectos en quienes se encarnó la forma más rigurosa de la modernidad le hicieron al nacionalsocialismo ofertas de servicio que muestran hacia él una complacencia perturbadora.

Se puede comprender que entre los discípulos de la Bauhaus hubiera quienes, inquietos por su porvenir o simplemente simpatizantes, intentaran mantener su escuela a flote proclamando fidelidad a sus nuevos amos y proponiendo para evitar su cierre, por ejemplo, que se nombrara por parte del Estado un rector «digno de confianza» (en la acepción nazi del término). Es más extraño ver a un espíritu de la talla de Kandinsky pensar como ellos y recomendar, en una carta dirigida el 23 de abril de 1933 al pintor Willi Baumeister, que los artistas modernos se afilien a la Liga de combate por la cultura alemana [*Kampfbund der Deutschen Kultur*] que dirigía como hemos visto Alfred Rosenberg[56].

Asimismo se puede soportar la idea de que muchos de los antiguos de la Bauhaus, amenazados de paro y en absoluto deseosos de repetir la experiencia de sus mayores, que a causa de la primera guerra mundial y sus secuelas habían sido arquitectos sin obra, hayan aceptado salidas profesionales ofrecidas por los nuevos dirigentes de Alemania. Así muchos de ellos trabajaron para los organismos y empresas constructoras creados por el régimen y participaron en los trabajos de planificación del Tercer Imperio[57].

[56] Tomamos estos datos y los que siguen del catálogo *Exilés et inmigrés* (Lacma, Los Angeles, y Museo de Bellas Artes de Montreal, 1996), en particular del muy documentado artículo de Peter Hahn «La Bauhaus et l'exil: les architectes et les designers du Bauhaus entre l'Ancien y le Nouveau Monde», pp. 213 y ss., así como del catálogo *Anées trente. L'architecture et les arts de l'espace entre industrie et nostalgie*, dirigido por Jean Louis Cohen, París, Ed. du Patrimoine, 1996.

[57] Se podrán encontrar numerosos ejemplos en el artículo de Peter Hahn, *op. cit.*, p. 216.

¿Qué pensar sin embargo del caso de Fritz Ertl, antiguo profesor de la Bauhaus, que en 1941 aceptó diseñar los planos destinados a las barracas de los prisioneros de guerra soviéticos en Auschwitz?[58]. ¿O de ese otro alumno y exempleado de Gropius que se convirtió en el principal arquitecto de las Juventudes hitlerianas?

Con más razón aún, ¿qué pensar de la actitud de los profesores? ¿De un Oskar Schlemmer, dimitido de sus funciones en 1933, que sin embargo manifiesta su decepción por no haber ganado el concurso convocado por el ministerio de Propaganda para decorar la sala de conferencias del Museo Alemán, siendo él el único candidato –dice– que ha intentado pintar la *Volkgemeinschaft* tan cara a los nazis?[59]. ¿No veía aún en febrero de 1937 una clara correspondencia entre los temas fundamentales de su arte –«la ley, la medida y el orden»– y los valores del estado nacional-socialista? Considerando la concepción de una perfecta medida formal de un ser humano acorde a las leyes del cosmos que contienen sus dibujos pedagógicos, se podría apreciar en efecto hasta qué punto era rápido el deslizamiento desde la antroposofía de la Bauhaus al higienismo de las Olimpiadas nazis. Su contrafigura del lado comunista podría ser en esa misma época Deineka, cuyos cuerpos de atletas lisos y fríos, construidos con el espíritu de la Nueva Objetividad, iban a ser puestos muy pronto al servicio de la propaganda por estadios y construcciones de la nueva URSS.

¿Qué pensar de Walter Gropius, fundador de la Bauhaus, convertido tras la guerra en director del departamento de arquitectura de Harvard, que a pesar de su adhesión precoz y entusiasta a la república de Weimar imaginó durante mucho tiempo que podría trabajar para el nuevo Imperio y obtener de él encargos? En 1933 y 1934 participa así en el concurso de ideas para el Reichsbank, el Banco Imperial de Berlín, y en un prototipo de la Casa de los Trabajadores. Colabora también en la concepción de la exposición de propaganda «Deutsches Volk - deutsche Arbeit» (Pueblo alemán -

[58] *Ibid.*, p. 216.

[59] La lengua del nazismo entendía por *Volkgemeinschaft* la comunidad «mística» del pueblo y la nación, de la sangre y el suelo, la raza y la patria.

Trabajo alemán), y con plena libertad decide adherirse a la Reichskulturkammer, la Cámara Imperial de Cultura de Goebbels.

¿Qué pensar en fin de Mies van der Rohe, tercer director de la Bauhaus, que participó igualmente en 1933 en el concurso del Banco Imperial? Al año siguiente acepta presentarse al concurso de ideas para el pabellón alemán de la Exposición internacional de Bruselas de 1935. Aunque jamás haya sido miembro del partido nazi, Mies trabajó en varios organismos oficiales que el partido patrocinaba, y en 1934 firmó con artistas y otras personalidades del mundo alemán como Furtwangler y Ernst Barlach el llamamiento en apoyo de Hitler que ya hemos mencionado.

En lo que se refiere a Mies van der Rohe, Gropius, Kandinsky o Schlemmer, hay que dejar constancia de que el movimiento moderno y las teorías de la Bauhaus resultaban perfectamente compatibles con un contenido no democrático. Su sola extrañeza, su único lamento, al parecer, es que el régimen nazi no haya mostrado para con la nueva arquitectura y la nueva pintura el mismo reconocimiento que en Italia había mostrado el fascismo hacia el futurismo y la arquitectura racionalista. Las oriflamas estampadas con la esvástica flotan sobre la severa disposición de sus proyectos estilo Bauhaus con la misma alegría y en número tan elevado como sobre los monumentos estilo bellasartes imaginados por Albert Speer.

* * *

¿Hay que recordar que los ejemplos de compromisos semejantes no se limitaban en absoluto a Alemania? Ya fueran sus motivos nacionales, socialistas o nacional-socialistas, era el conjunto de los arquitectos europeos quienes eludiendo parlamentos y administraciones mantenían la ilusión de una relación directa con los jefes de regímenes totalitarios y, de igual a igual, sacrificaban en el altar de sus ambiciones. En Francia, Le Corbusier, tras haber ofrecido sus servicios a Mussolini «se los propondrá con el mismo candor a Stalin antes de intentar obtener el apoyo del gobierno de León Blum y los comunistas para sus planes de reformar París...»[60].

[60] J. L. Cohen, «Les fronts mouvants de la modernité» en *Années trente, op. cit.*, p. 19.

Insistamos: no sólo los arquitectos y no sólo en Alemania fueron presa de tales tentaciones. Wyndham Lewis, fundador del vorticismo, es decir el equivalente inglés del futurismo y el único movimiento de vanguardia que ha conocido Gran Bretaña, publicó en 1931 un elogio de Hitler[61]. Aunque abjurara de su fe en 1937, en un panfleto titulado *The Hitler Cult and How It Will End*, su admiración por sir Oswald Mosley, jefe del partido fascista británico, permaneció viva largo tiempo.

* * *

Si Lukács se había erigido en fiscal del expresionismo, recordemos que lo hacía en nombre del realismo. Al invocar con sus mejores votos un «gran realismo», tan alejado del formalismo vanguardista como de las naderías del realismo proletario, cabe temerse que el remedio que pretendía fuera peor que la enfermedad. Reescribir la biografía de los artistas de la vanguardia rusa que se pusieron al servicio del realismo socialista sería tan abrumador como lo ha sido seguir el destino de algunas grandes figuras de la vanguardia alemana de los años veinte y treinta.

¿Cómo juzgar la evolución de Tatline? ¿Qué pensar de la suerte de Rodtchenko, que desde fines de los años veinte y a lo largo de los treinta, con sus carteles y sus fotografías para la revista *La URSS en construcción*, se convirtió en propagandista de los planes quinquenales y de trabajos como las excavaciones del canal del mar Blanco, en cuya realización perecieron millones de personas, antes de acabar como pintor de payasos y caballos de circo? ¿Traidores a la causa de la vanguardia? ¿Renegados del progresismo en el arte? ¿Cómplices de los crímenes de Stalin? ¿O más bien víctimas suyas? Puesto que ¿de cuántos de esos artistas que participaron en la construcción de la tiranía soviética descubrimos hoy, cuando las biografías se hacen más locuaces, que perecieron en el Gulag, como Gustav Klucis?[62]. ¿Víctimas pues, a

[61] En una serie de artículos publicados en *Time and Tide*. Véase *Wyndham Lewis*, cat. de exp., Londres, Tate Gallery, 1990, p. 47.

[62] Sobre el diferente trato de los recuerdos de la tiranía nazi y de la stalinista, y sobre la minimización de ésta última y sus consecuencias, la mitificación y conversión en héroe de la vanguardia soviética, véase Anne Applebaum,

semejanza de aquellos que en Alemania, tras haberse mostrado más o menos dispuestos a servir a la ideología nazi, vieron cómo se les prohibía pintar, fueron forzados a emigrar, estigmatizados con el apelativo de «degenerados» y finalmente internados en Dachau o exterminados en Buchenwald? ¿Cómo no recordar el ejemplar destino de Heinrich Vogeler? Pintor simbolista y luego expresionista, dandy, amigo de Rilke y de Paula Modersohn-Becker en Worpswede, abrazó enseguida los proyectos socialistas de Martin Buber y Gustav Landauer. Convertido al socialismo en los años veinte, emigró a la URSS para ayudar, creía él, a construir la revolución. Murió en un campo, víctima del estalinismo.

El hecho de que la vanguardia en la URSS haya sido rechazada finalmente por un régimen totalitario, como en Alemania, de que sus representantes hayan sido forzados a exilarse, o asesinados tras haber sido cortejados ¿basta sin embargo a exonerarles de toda responsabilidad? ¿Existe una relación intrínseca entre vanguardia y totalitarismo? ¿Una comunidad de naturaleza? ¿Contiene la vanguardia rasgos que la asimilan a los regímenes más violentos que haya conocido Europa y en consecuencia, lejos de servir a la causa de la libertad humana, se ha convertido en cómplice del proyecto de dominación de aquéllos?

Las líneas de Hans Magnus Enszerberger que citábamos antes[63] expresan, quizá demasiado bruscamente, el sentimiento que puede sentirse en este fin de siglo al echar una mirada retrospectiva sobre el progreso moral, bienestar visual y comodidad urbana que se suponía aportaban la modernidad y la vanguardia, su adelantada.

Se ha necesitado mucho tiempo para admitir que si el futurismo italiano no le había allanado el camino al fascismo al menos le había acompañado marcando el paso. Durante mucho tiempo ha habido cierta repugnancia a admitir que Marinetti, pese a ser celebrado por Gottfried Benn en Radio Berlín como «*Testa di ferro*»[64], Cabeza de acero, «Genio, Responsabilidad y Destino de la

«Quand une mémoire en cache une autre?», *Commentaire*, n.º 78, verano 1997, pp. 245 y ss.

[63] Ver nota 9 de la página 20.

[64] En italiano en el texto original [de Benn].

raza italiana»[65], había sido no sólo amigo sino modelo de Mussolini en muchos aspectos: su maestro en retórica bombástica, manipulación de masas e ideología. El odio al pacifismo, el revanchismo, el desprecio a los intelectuales y el que trae aparejado, el desprecio a libros y museos, a la enseñanza y la tradición, la llamada al incendio «purificador» y la apología de la tabla rasa, la admiración ciega por la tecnología, el amor a la guerra, la violencia como «higiene del mundo», he ahí otros tantos rasgos totalitarios. En los cursos de arte de la universidad se comentan los manifiestos sobre pintura, escultura o música futurista. ¿Cómo no se estudian los manifiestos políticos, el *Primo manifesto politico futurista per le elezioni generali* de 1909, el discurso a los habitantes de Trieste de marzo de 1909 o el Manifiesto contra los profesores?

Al menos los intelectuales franceses de los años sesenta leían a Trotski. Al menos pudieron saber que no era «por accidente ni malentendido como el futurismo italiano había desembocado en el torrente del fascismo»[66]. También habían podido leer la «Carta del camarada Gramsci sobre el futurismo italiano» en la que se decía por ejemplo que «el futurismo era muy popular entre los obreros antes de la guerra. La revista *Lacerba*, cuya tirada alcanzaba los veinte mil ejemplares, se difundía en cuatro quintas partes entre obreros...»[67].

Pero habrá que admitir también que el expresionismo ha podido ser de igual forma no sólo «vanguardia» de una liberación espiritual sino también, además, adelantado del terror político en numerosos casos, no sólo advenimiento de una estética del individuo aliviado del deber de plegarse a la regla de las palabras sino también, además, la primera manifestación de una barbarie de masa de la que ya no se iba a escuchar más que el clamor belicoso, y en fin, no sólo pura expresión del genio sino también manifestación de una voluntad de poder que no esperaba más que su campo de aplicación política[68].

[65] G. Benn, «Rede *auf* Marinetti», 29 de marzo de 1934, en *Gesammelte Werke*, t. I, *op. cit.*, p. 481.

[66] León Trotski, «Le futurisme» en Littérature et Révolution, París, UGE, 1964, pp. 145 y ss.

[67] A. Gramsci, «Une lettre...», en L. Trostski, *ibid.*, pp. 183-184.

[68] La realidad histórica que hemos recordado no le impide a un historiador de la arquitectura tan serio como Bruno Zevi afirmar en una entrevista:

Habrá que reconocer paralelamente que en el otro extremo del espectro artístico la Bauhaus y la arquitectura funcionalista, admirables máquinas de producir, racionales, eficaces, económicas, sirvieron a la perfección a las perspectivas de dominación técnica del mundo que iban a caracterizar lo que Jünger llamó la era del soldado-trabajador.

Lejos de manifestar una libertad suprema de espíritu ¿habrá sido la vanguardia, ese término prestado del vocabulario de guerra, un banco de pruebas de la intolerancia espiritual y la violencia física? Lejos de anunciar el tiempo de «metamorfosis» cantado por Malraux ¿habrá anunciado el tiempo del sarcasmo? Al librar al arte de la obligación de servir a la Iglesia y los Príncipes así como del tributo de ilustrar en símbolos su poder, eso que fascinaba a Gäetan Picon, la secularización del arte que suponía la modernidad, no anunciaba su autonomización, firmaba su sometimiento a las fuerzas de un Mal aún peor. Ese mal radical ¿será el de las dictaduras, por recoger la expresión de Hermann Broch, que en *Los sonámbulos* ha dejado escritas acerca de la degradación de los valores páginas que convendría releer?[69].

Sin duda. Y eso nunca se dijo con bastante claridad. Cuanto se ha dicho de la modernidad y el movimiento de las vanguardias, con sus figuras de santos y mártires, de profetas cuyos hechos y dichos se rememoran piadosamente, con sus fiebres e iluminaciones, sus catacumbas de los primeros tiempos y sus rituales secretos, su advenimiento y su apoteosis final en la gloria resplandeciente de los museos, recuerda muy a menudo a un cuento para dormir a los niños. El *epos* modernista no fue solamente la historia de un avance del espíritu hacia un futuro radiante. La modernidad también acompañó al paso los progresos del Mal.

Sin embargo ahora, cuando acabamos de vivir el desplome de utopías que han marcado el siglo con su intolerancia pero también con su cortejo de matanzas y víctimas, la utopía de la van-

«*Nessun espressionista è mai stato fascista*» (*L'Espresso*, 21 de agosto de 1997, p. 108).

[69] «Las dictaduras en su forma actual se han vuelto hacia el mal radical...» (en 1940).

guardia es la única que sigue viva. «¿Y *de dónde* serían esas ciudades que el mal no roza y donde nadie teme a la muerte? Allí se está constreñido a una felicidad hecha de idilios geométricos, éxtasis reglamentados, de mil maravillas descorazonadoras como las que necesariamente presenta el espectáculo de un mundo *perfecto*, de un mundo fabricado»[70]. Mondrian, Malevitch, son militantes, y a título de tales intolerantes y fanáticos[71]. En los años sesenta, Joseph Beuys encarnará de forma ejemplar la imagen del artista y manipulador de hombres que con sus proclamas populistas y demagógicas –«cada hombre es artista»–, o sus afirmaciones de que la era de la filosofía se ha cumplido y es preciso sustituirla por el culto a la energía pura («soy un emisor que irradia»[72]), pero además con las manifestaciones de masas que en la Academia de Düsseldorf reunían sus propios estudiantes, nuevos *arditi* enrolados en el Partido Estudiantil Alemán fundado por él [*Deutsche Studentenpartei*], bajo la utopía que pretendía fundar en lo que llamaba la *Aktion* disimulaba una ideología terrorista e irracionalista, fuertemente impregnada de recuerdos del *Sangre y suelo [Blut und Boden]* en rituales como *Celtic+* o *Bastón euroasiático*[73].

¿Será la estética el último vedado de las ideologías?

* * *

Sin embargo es difícil suscribir completamente la condena pronunciada por Hans Magnus Enszerberger. Es tan radical y global que parece ceder a su vez a la tentación totalitaria. Apela

[70] E. M. Cioran, «Mecanisme de l'utopie» en *Histoire et utopie*, París, Gallimard, 1960, p. 106.

[71] Véase Serge Fauchereau, «Le dernier Mondrian et l'utopie néoplastique», en *Critique*, n.º 571, diciembre de 1994, pp. 1009 y ss.

[72] Véase Irmeline Lebeer, «Entretien avec Josef Beuys» en *Cahiers du Musée national d'Art moderne*, n.º 4, París, 1980, pp. 173 y ss.

[73] Por haberlo dado a entender en el *Frankfurter Allgemeine Zeitung* a propósito de la retrospectiva que recorrió Alemania en 1980, Werner Spies fue objeto de violentos ataques del *establishment* artístico. Su artículo aparece recogido con el título «Das Schweigen von Beuys» («El silencio de Beuys») en *Schnitt durch die Welt*, Stuttgart, Cantz Verlag, 1995, pp. 218 y ss.

tanto al resentimiento que parece surgida de las misma fuerzas que en ocasiones impulsaron a los actores de la vanguardia hacia regímenes de violencia. Identificar la modernidad y el mal absoluto ¿no es sucumbir a un arrebato tan peligroso como la ciega alabanza que identifica a la vanguardia con el progreso de la humanidad?

¿Hasta qué punto el Hombre nuevo imaginado por los movimientos modernos, del futurismo al expresionismo, del suprematismo al productivismo, puede confundirse con el Hombre nuevo que forjaban con sangre las dictaduras, y sufrir igual oprobio?[74].

Sobre todo, si el primer expresionismo de los años diez fue de un furor contenido, era éste el de una rabia vuelta contra sí misma y voluntariamente suicida: nada que llamara a la exteriorización masiva y ordenada de la violencia que el nazismo había de desencadenar por las calles. La tragedia del hombre expresionista, esa *Menschheitdämmerung*, ese crepúsculo de humanidad que cantaba un Kurt Pinthus en su recopilación, se parecía poco al fulgor abrasador de las ceremonias nazis. Si se trataba de crear un hombre nuevo, entonces el hombre expresionista, solitario, fraternal, privado de todo vínculo con la comunidad de los hombres, entregado al explayarse sin límites de un Yo de dolor y sufrimiento, tenía poco que ver con el Hombre nuevo que el estado racial pretendía crear mediante la fusión en la comunidad. Por el contrario, se ha podido llegar a decir que el expresionismo había sido una *Ô Mensch Dichtung*, una poesía del «oh hombre», por el canto del Zaratustra de 1884 que comenzaba con tal llamamiento e invocación[75]. Con seguridad era difícil –y finalmente se demostraría imposible– confundir el misericordioso *Ô Mensch!* de Nietzsche con los feroces llamamientos a los *Volksgenossen* del Führer.

[74] Así, apenas cabe suscribir su afirmación excesivamente general de que «los primeros expresionistas hacían votos invocando la guerra». Muchos de ellos, seguro, pero otros por el contrario siguieron siendo pacifistas: baste citar a Ivan Goll, René Schikelé, las *Weisse Blätter*. Algunos se hicieron antinazis y pagaron con sus vidas, como Rolf Lauckner y tantos otros.

[75] Como se sabe, Gustav Mahler haría del poema de Nietzsche el cuarto movimiento de su tercera sinfonía.

Al contrario que la estética expresionista, el ejemplo de la racionalidad técnica de la Bauhaus y su compromiso con el nazismo plantea un problema bien diferente. La crítica de la máquina y el progreso, el rechazo de la industrialización en masa que plantea Enszerberger parecen cercanos a una corriente de la ecología cuyos peligros ya se han podido apreciar. ¿Qué pensar entonces? La modernidad radical del nazismo, repitámoslo, su dominio sin precedentes de una técnica venida a planetaria, se acompañaba muy bien con la evocación de un mundo rústico y el recordatorio de los valores «eternos» de la tierra alemana –o mejor aún, lo requería, como Vichy en Francia–. Pero no por eso habrá dejado de ser el primer estado técnico del mundo. Arquitecto del Imperio, Albert Speer se convirtió sobre todo a partir de 1942 en el organizador eficaz del armamento, y continuó haciendo rodar las fábricas y las vías de comunicación de un país bombardeado cada noche y ya vencido.

La sociedad de masas y de mercado, la dominación técnica del mundo han sido conquistas de las Luces. Sin duda no se volverá atrás, a una arcadia idílica abolida para siempre, como no sea al cuento de hadas foráneo e infantil de los *Disneyland* y los *Pizza Hut*, máscaras de otra dominación. A ese respecto parece que el ejercicio de la razón democrática debiera bastar para hacerlas más que soportables, benéficas. Según esto, la técnica en sí no tiene porque ser ni buena ni mala. Sólo es diferente el uso que se haga de ella, los fines benéficos o maléficos que de ella se esperen[76].

Aceptar ese punto de vista, sin embargo, significa aceptar la idea de que Peter Behrens, Gropius, Mies van der Rohe, los ingenieros de la Bauhaus y los técnicos que trabajaban para ellos no eran más culpables que ese cortejo fúnebre de sabios a los que nadie ha molestado nunca, los Messerschmitt, Heinkel, Heisenberg, Oberth, von Braun, Porsche, pero también Krupp, Thyssen, Siemens... que pusieron su saber técnico al servicio del nazismo, sin hablar de esos químicos y genetistas, en muchos casos honrados con un premio Nobel en los años treinta, que establecieron la superioridad de la ciencia «alemana» hasta en el uso

[76] Eso al menos es lo que propone, optimista, Jorge Semprún en *Mal et modernité*, París, Climats, 1995, pp. 70 y ss.

que de ella se hizo en los campos[77]. Se puede pensar entonces, con Heidegger[78], que es una nueva esencia de la técnica lo que se manifiesta con el nazismo, o más bien que el nazismo revela la esencia misma de la técnica: que no es sólo un instrumento bueno o malo según quien lo utiliza, un útil sobre el cual ejerce el hombre su control, sino que venida a empresa planetaria es ella la que en adelante controla la vida de los hombres y le impone sentido; y es en eso en lo que el nazismo representa el advenimiento de un mal absoluto. La conquista de la Luna y de Marte se inscribe en la serie de armas de exterminación que Oberth y von Braun, a quienes acabamos de citar, habían puesto a punto en 1944. Esta conquista técnica ¿borrará la muerte de decenas de miles de prisioneros que perecieron en los campos de Dora y Pennemünde para realizarlos?

¿Cómo no subrayar aún que la nostalgia de un mundo pretécnico y un regreso al origen, reverso del dominio técnico y científico que el nazismo ponía en marcha con tal éxito pero fundido en la misma medalla, que esa fascinación por el arcaísmo y lo primitivo que las vanguardias compartían en Alemania o Italia al igual que en la URSS, se apoyaban y cobraban ánimos de un común rechazo a la economía de mercado y la democracia parlamentaria? Lo que al artista le ofrecían la fusión en la comunidad del nazismo o, en el otro extremo, la economía planificada de la URSS, era el sueño de que su obra podía ser recibida inmediatamente por el «pueblo», tal como «inmediata» debía ser la estética de ese arte: una obra que no fuese ya mercancía sometida a la mediación de la moneda y el intercambio. Ahí residía sin duda la perversión de una vanguardia[79] que hurtándose a lo que rige democráticamente la comunicación verbal entre los humanos pretendía alzar el «yo» del artista a la altura del dictador que dicta sus órdenes, esto es, *hybris* que escapa al *nomos*, pero que además,

[77] Véase Benno Müller-Muhl, *Science nazi, science de mort*, París, Odile Jacob, 1989.

[78] Véase Martin Heidegger, *Überlieferte Sprache und technische Sprache*, trad. francesa *Langue de tradition et langue tecnique*, Bruxelles, Ed. Lebeer-Hossmann, 1990.

[79] ¿Es preciso añadir que esa ilusión de una obra que escape a la economía de mercado perdura entre muchos artistas de vanguardia contemporáneos?

hurtándose a las reglas del mercado que rigen en democracia el flujo de los productos, pretendía también imponerse a todos.

* * *

¿Cuál es en definitiva la responsabilidad política de un artista? Degas y Cézanne suscribían ideas sociales que hoy nos parecen inaceptables conforme a nuestros criterios. Jacques-Louis David tomó parte en el Terror de una manera que parece ensombrecer su genio. Los «revolucionarios» del arte futuro han sido a menudo perfectos reaccionarios en su época. Sin hablar de quienes fueron consagrados revolucionarios a pesar suyo, desde Delacroix a Courbet o Manet. Barlach, Nolde, Heckel, Kirchner, Schmidt-Rottluff, no son responsables del uso que el nazismo haya deseado hacer de su arte. Ni Durero de que su caballo haya servido al final de montura a Hitler.

El compromiso de Nolde con el nazismo, las esperanzas de Kandinsky o Schlemmer de obtener encargos de él, no afectan al hecho de que estuvieran y sigan estando entre los mayores pintores de este siglo. La injusticia proviene más bien de que se haya juzgado de forma bien diferente una supuesta culpabilidad según se tratase de corrientes de realismo popular o corrientes elitistas de vanguardia. Lo que el nazismo no había logrado hacer del expresionismo, lo que por su parte los arquitectos de la Bauhaus no lograron obtener de aquél, se realizó en otra parte. Envilecida, corrompida, la que fuera gran tradición alemana desde Grünewald y Durero a Dix y Beckmann sirvió a pintores mediocres para nutrir la imaginería del Tercer Imperio. En el mismo momento, en la URSS, era de la tradición nacional de Répine y los Ambulantes, similarmente degradada y esclavizada, de donde se sacaban los rudimentos que sirvieron para fabricar las edificantes ilustraciones del Paraíso de los Trabajadores.

Así, mucho tiempo después del nazismo y hasta la fecha el realismo quedó estigmatizado, siendo así que sus grandes representantes, Beckmann, Otto Dix, Schlichter o Grosz, habían estado entre los principales oponentes al régimen y lo habían pagado con el exilio o la exclusión social. Sin embargo en la misma época las corrientes de vanguardia, comprometidas con el nazismo de

otra manera como se ha visto, vieron cómo se les concedía en la postguerra una absolución automática.

* * *

En sus *Memorias*, Giorgio de Chirico llega a escribir que Munich, cuna de la Secesión en las artes a la vez que «Ciudad del Movimiento» para Hitler, estuvo en el origen de las dos catástrofes de nuestro tiempo: la pintura moderna y el nazismo[80]. Se tomó como una provocación al gusto del surrealismo, o por el rasgo amargado de un espíritu fatigado. Al menos tenía el mérito de recordar que Hitler no había escogido Munich por azar.

Esa era la ciudad que entre 1830 y 1900 había intentado convertirse por la amplitud de sus construcciones en *Hauptstadt* de Alemania. Pero capital lo fue, ante todo, del historicismo, para convertirse en su *Kunststadt*, la culminación de su genio artístico. Esta ciudad que hasta las guerras napoleónicas había seguido siendo medieval se forjó en pocos decenios con piezas de todas clases las imágenes de un pasado de pura fantasmagoría, que presentara los episodios de una historia que no había vivido pero que, sobre todo, respondiera al mito de un origen, *Hauptstadt* pero primero *Urstadt*[81]. Al edificar propileos, templos, villas y palacios multiplicó las imitaciones de estilo dórico y corintio, florentino o paladino, alineadas a lo largo de vertiginosas perspectivas... Dos «artistas», o al menos dos temperamentos artísticos, Luis II y Hitler, prosiguieron en Munich esa fantasmagoría de recrear un pasado con piezas de todas clases, el uno con sus castillos de leyenda, el otro con las ceremonias organizadas cada año para el *Festzug* del Arte alemán, inspirado en los cuadros de Leys y Makart, y más tarde con la edificación de la Casa del arte alemán [*Haus der deutschen Kunst*]. En este último edificio es donde se había de exhibir por primera vez la exposición de arte

[80] Giorgio De Chirico, *Mémoires*, París, La Table Ronde, 1965, p. 64.

[81] [Ur- es prefijo inseparable que significa origen y puede traducirse por «proto-» o «archi-» (véase la nota 169); por su parte, Kunst- es arte, y Haupt-, cabeza, de donde Hauptstadt, término corriente para «capital», y Kunststadt, ciudad-arte o del Arte.]

entartete, degenerado[82]. La estética historicista y sus fantasmas, la manipulación de todo un pasado histórico requerido a colmar las lagunas de la historia del arte o corregir sus mestizajes, venían aquí en ayuda de la *Artverwandschaft*, el parentesco de especie según el dogma ario[83].

Pero sobre todo Munich había sido, tras el año 1918, la primera ciudad de los consejos obreros, la *Räterepublik* en que la revolución había triunfado sin tener que dar un tiro. Los artífices de esta primera república socialista, Erich Mühsam, Kurt Eisner y Gustav Landauer, habían estado y seguían estrechamente vinculados al movimiento expresionista. Sobre todo Landauer, traductor de Oscar Wilde y de Kropotkin, amigo de Martin Buber y Fritz Mauthner, fue uno de los hombres más generosos y luminosos que haya producido la época. Esa es la otra razón para hacer de la *Kunststadt* Munich cuna del nazismo, y en particular, lugar de conmemoración anual de los «mártires» del putsch de la cervecería, el acontecimiento que se pretendía fundacional del Reino eterno[84]. La regeneración de Alemania había de pasar por el Arte y el culto del Arte. Jamás la estetización de la política de la que hablará Benjamin había ido tan lejos. Y esa elección vuelve a señalar perfectamente esa genealogía de la perversión que antes evocábamos, vinculada a lugares, movimientos y lugares precisos.

Con todo, no deja de ser cierto que tras la guerra, por lo mismo que no era posible poner en tela de juicio al movimiento mo-

[82] Véase Peter-Klaus Schuster, *Die «Kunststadt» München 1937: National-Sozialismus und «entartete Kunst»*, Munich, Prestel, 1987.

[83] En origen el verbo *entarten* significa faltar a las (buenas) maneras, apartarse de una manera de hacer, degenerar en malos usos y por extensión diferenciarse del propio linaje, traicionar a la familia, a las raíces (cfr.: «Y degenera el hijo que sobrevive un instante al honor de su padre...»). La connotación biológica se desarrolla en la segunda mitad del siglo XIX y se fijará a partir de la obra de Max Nordau, *Entartung*, en 1892. Pero los ejemplos a los que se refiere Nordau, sacados ya de la pintura «decadente» de su época (prerrafaelitas, simbolistas, parnasianos y «diábolicos», etc.) muestra suficientemente la permanencia del radical *Art* en el concepto y su disponibilidad para ser absorbido por el vocabulario nazi, donde adopta su particular tono racial. Véase Jens Malte Fischer, «Max Nordau, "Dégénérescence"» en *Max Nordau, critique de la dégénérescence, médiateur franco-allemand, père fondateur du sionisme*, París, Le Cerf, 1996, pp. 107 y ss.

[84] Véase E. Conte y C. Essner, «La foi nouvelle», *op. cit.*, p. 13

derno en arquitectura, se obró de manera que le fuera devuelta a las vanguardias la pureza ideológica que habían perdido.

¿No se trataba de recuperar a Nolde y Kirchner, Schlemmer y Kandinsky, Gropius y Mies van der Rohe, tal como los norteamericanos habían recuperado a Oberth y von Braun, para que pudiera reiniciarse, pareja a la carrera del espacio, la carrera a la modernidad?

III

El azul y el rojo
(La postguerra)

> «Y vale más el pintor del abandono pero también de la nostalgia que el orgullo del signo de no ser más que sí mismo, sobre una tierra que se disloca.»
>
> Ives Bonnefoy

La pequeña habitación de Goethe en Weimar estaba a menos de una hora a pie de los caballetes en que los deportados a Buchenwald eran golpeados hasta morir. ¿Qué esperar ya del futurismo y el expresionismo? ¿De la arquitectura moderna? ¿Del constructivismo y el funcionalismo? ¿Qué esperar, sobre todo, de una pintura aplicada a decir lo real, quizá hasta consagrada a celebrarlo, tras el uso que de ella había hecho el conjunto de regímenes totalitarios? La victoria del nazismo estaba en la imposibilidad en que se veían atrapados poetas y pintores en toda Europa, la imposibilidad de seguir usando las palabras de la tribu. La imaginería en que se había fundado el arte de Occidente, pero también la tradición de una modernidad comprometida igualmente con el terror totalitario, podían darse por prescritas.

En 1956 se abrió en Kassel la primera edición de Documenta. Su creador, el arquitecto Arnold Bode, afirmaba claramente sus intenciones: demostrar a Occidente, en una ciudad próxima al telón que cortaba Europa en dos, que Alemania nunca había

dejado de ser el país de la modernidad. El nazismo no había sido más que un paréntesis, lamentable por supuesto, pero se había cerrado. Al menos, para hacer creíble ese postulado era preciso purificar a la vanguardia de sus compromisos con las dictaduras.

Abstrakte Kunst eine Weltsprache, título de un libro publicado en los años cincuenta que alcanzó gran resonancia en Alemania[1], se convirtió en lema: la abstracción, lenguaje mundial, o si se prefiere, lengua universal. Werner Haftmann, uno de los primeros directores de Documenta, la llevó al terreno de los hechos y la proclamó en catálogos y muros: «El arte abstracto es el idioma del mundo libre». ¿No convenía hacer olvidar que en el Este aún hacía estragos un «realismo socialista» que recordaba mejor que bien al que había servido para ilustrar las realizaciones del nazismo? Puesto que el sentido había fallado, puesto que se había pervertido, convenía proponer a todos un arte lavado de todo sentido, un arte sin figura, sin memoria y sin pasado.

Tras Documenta, los museos y *Kunsthallen* siguieron el movimiento. Alemania, bajo el peso de una presencia militar impresionante que marcó su paisaje y su vida cotidiana[2], se convirtió en cabeza de puente de la cultura norteamericana en Europa, y singularmente Berlín. El Tiergarten y la Gropius Bau, a algunos cientos de metros del muro, fueron los lugares de las grandes ceremonias de la modernidad.

En 1981 una de las secciones de la exposición «Weltkunst» en Colonia todavía llevará por título «Abstraktion als Weltsprache», la abstracción como lenguaje universal. Esto era olvidar que en ese mismo momento había en Alemania pintores que habían seguido trabajando en la tradición realista y dando testimonio del ser humano y su condición, como el viejo Karl Hofer que había sobrevivido a la guerra; por no hablar de aquellos que en el Este, como Bernard Heisig, realizaban una obra de la que se negaba a hablar la moda oficial. Representantes de lo que se ha llamado la

[1] Georg Poensgen y Leopold Zahn, *Abstrakte Kunst eine Weltsprache*, Baden Baden, 1958.

[2] El número e importancia de los campos militares norteamericanos en Alemania no tenía punto de comparación con lo que Francia conoció en los años cincuenta.

verschollene Generation, la generación perdida, no han salido de la sombra hasta hoy mismo.

La fecha de 1981, sin embargo, ya es un final de trayecto, un corte: mediados los años setenta, en Alemania había vuelto por sus fueros entre algunos artistas una reivindicación nacionalista agresiva, y con ella, el retorno de un sentido en temas, imágenes, y en la forma misma de expresión.

Así pues, desde la postguerra hasta comienzos de los años ochenta se extendió un período en que el arte, y no sólo la arquitectura, se quiso internacional, una especie de esperanto cuyos fonemas y sintaxis se habían tomado prestados del arte norteamericano de los años cuarenta.

Francia reaccionó con retraso ante todo esto. El antiamericanismo del partido comunista, pujante aún entre intelectuales y artistas, había servido de barrera durante mucho tiempo. La ola no descargó hasta 1968.

Si se me permite un recuerdo personal, fue por esas fechas cuando publicaba yo discretamente una *Brève Défense de l'art français*, escrita al volver de una larga estancia en América[3]. La empresa era algo más que a contracorriente, era extravagante. En la sucesión de acontecimientos del 68 se veía producirse un encuentro contra natura entre una derecha que, como sólo juraba sobre la modernidad internacional, se disponía a construir el Centro Pompidou, y una nueva izquierda pronta a denunciar el viejo discurso patriótico que el partido comunista no había dejado de mantener desde la guerra en torno a la trinidad Léger-Matisse-Picasso[4].

Esa generación de las barricadas, que acababa de retirarle violentamente la palabra a Aragon[5] y de desmantelar la universidad en nombre de una vaga cultura de la vida inmediata, convergía así con las mismas aspiraciones de una burguesía de negocios que

[3] En la *Nouvelle Revue française*, n.^{os} 190 y 191, octubre y noviembre de 1968. Reimpreso por la editorial L'Échoppe, Caen, 1989.

[4] Sería preciso recordar la enorme influencia que tuvieron sobre la gente de mi generación las primeras exposiciones de postguerra en la *Maison de la pensée française*, sostenida por el partido comunista.

[5] El 9 de mayo de 1968, en la plaza de la Sorbona, al querer dirigirse Aragon a los estudiantes fue abucheado.

en su prisa por llegar a la cima de las Treinta Gloriosas le daba la espalda a De Gaulle y ya no soñaba sino con recoger el «desafío americano».

Evocar un arte «francés» en tal caso no podía sino mover a burlas[6]. Iban a ser revistas nuevas, izquierdistas como *Opus International* o burguesas modernistas como *Art Press*, quienes representaran a «la modernidad». Opuestos a la línea patriótica de *Lettres françaises*, sus títulos mostraban bastante bien un inquietante gusto por el *sabir* que es, como se sabe, la forma adulterada del saber[7].

¿Cómo olvidar que la época persistía en execrar los nacionalismos? Al menos los europeos. Se ponía en la picota a las viejas naciones, Francia la primera, culpables de las matanzas del 14-18, del 39-45 y de las guerras coloniales, en la misma medida en que se exaltaba a las naciones jóvenes, los países del tercer mundo o de la Tricontinental, de quienes se esperaba, desde China a Africa, de Cuba a Argel, la regeneración de la sociedad.

La vanguardia ofreció por entonces en Francia la imagen de una curiosa quimera, hecha de maoísmo en las ideas, norteamericanismo atemperado en las formas y reivindicación autonomista en las aspiraciones. El mejor ejemplo lo proporcionó el grupo llamado «Support/Surface», que de Norteamérica[8] no sabían sino lo que se le había quedado a su portavoz Marcelin Pleynet de la lección de Greenberg, citaban el Pequeño Libro Rojo, y militaban en pro de la causa occitana. Presa entre la atracción de

[6] Actitud que no regía sólo para el arte contemporáneo: André Chastel soñaba desde esta época con escribir una vasta historia del arte francés que estableciera sus constantes formales, su «permanencia». Por ejemplo, la continuidad de un cierto trazo a la francesa que discurre desde los frescos romanos del priorato de Saint Gilles en Montoire hasta las grandes composiciones de *La Danse* de Matisse. Volvió a guardar el proyecto en sus carpetas y esa obra no vio la luz sino después de su muerte.

[7] [El sabir es una jerga mezclada de árabe, francés, español e italiano, hablada en Africa del Norte y Levante.]

[8] [Conforme a un uso frecuente en Europa y Estados Unidos, el autor coge el todo por las partes y hace un uso global de «América» para una parte del continente; traduzco por «Norteamérica» o «Estados Unidos», salvo cuando el contexto lleva a tomar el término en toda su extensión.]

la escuela de Nueva York y los recuerdos de los pintores de Saint-Tropez, exaltada por los cánticos nasales de la revolución cultural china, ciega a los millones de muertos de que ésta se había hecho culpable, la vanguardia del Languedoc intentaba la improbable síntesis entre Guardias Rojos, Morris Louis y Henri Matisse.

Entretanto ¿convenía olvidar a los pintores que en lo más negro de la guerra se habían proclamado, desafiantes, «de tradición francesa»? ¿Qué hay de francés en el arte francés?: la cuestión se había convertido manifiestamente en tabú.

Sin embargo fue bajo la Ocupación cuando algunos jóvenes artistas habían recordado el sentido de los tres colores, haciendo de ese recuerdo un acto de resistencia. En enero de 1943 Jean Bazaine declaraba en un artículo publicado en *Comoedia*, «Peinture bleu, blanc, rouge [Pintura azul, blanca, roja]» que una nación no escoge su bandera al azar y que «habría mucho que decir sobre esa especie de cristalización de colores»[9]. Prolongaba así, dándole un sentido más militante, proposiciones que Matisse había sostenido un año antes en pleno corazón de la guerra sobre el simbolismo de los «azules nobles», los «rojos nobles», y la necesaria tensión de tonos fríos y calientes como reacción al monocromatismo y los tonos terrosos que habían prevalecido durante el cubismo y la Primera guerra[10].

La guerra y la ocupación permitían sin duda tales efusiones líricas. Los colores tradicionales de Francia habían sido blanco y oro, y la idea de que el emblema de la República tuviera inscritos sus tres colores en el arte como por predestinación, mucho antes de existir, podía incitar a sonreír.

El hecho es no obstante que ese acuerdo tan extraño de un azul y un rojo intenso parecía discurrir a través de los siglos como un signo de reconocimiento, a la manera de una receta de taller

[9] Sobre el origen de los tres colores véase Raoul Girardet, «Les Trois Couleurs. Ni blanc ni rouge», *Les lieux de mémoire*, t. I, *La République*, ed. dirigida por Pierre Nora, París, Gallimard, 1984, pp. 6-35.

[10] Véase Laurence Bertrand Dorléac, *L'Art de la défaite. 1940-1944*, París, Le Seuil, 1993, pp. 256 y ss. Véase también M. Imdahl, *Les Écrits des peintres français de Poussin à Delaunay*, trad. francesa del alemán por F. Laroche, pref. de M. Pastoureau, París, 1996.

nunca escrita o un secreto de hermandad[11]. Se encuentra ya en los filetes escandalosamente azules, blancos y rojos que rodean los medallones de las *Grandes Chroniques de France*, lo mismo que en el círculo de los ángeles en torno a la Virgen de Jean Fouquet en Anvers[12]. ¿Y habrá que recordar el azul de Chartres y el rojo profundo que se le enfrenta? El vigor de este acorde *alla francese* no se olvidará jamás. Resonará en Poussin, en su *Déploration du Christ* que se halla en Munich, y más fuerte aún en Sébastien Bourdon, ese hugonote, en el *Martyre de Saint André* que se encuentra en Lille, en la *Chute de Simon le Magicien*, en Montpellier, así como en sus admirables paisajes y un poco por doquier en toda su obra. Y lo mismo en Corot, en los azules, blancos y rojos de su *Jeune femme en robe à carreaux*. En nuestro siglo, desde las banderas de Roger La Fresnaye a los contrastes de formas de Fernand Léger en 1912, la paleta francesa volverá con el rigor de un metrónomo a ese triedro cromático, a la gama de matices fijada con precisión, a la saturación de tonos bien establecida. Ya podía hablar Diderot en sus *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture et la poésie* de «la enemistad del rojo y el azul», que sobre esa tensión se había construido todo un arte de pintar en Francia. Incluso era la pe con la a, pa, en cualquier enseñanza del arte. André Chastel había consagrado más de un curso a eso. ¿Habría que olvidar en adelante las calles engalanadas de Monet, Dufy o los fovistas? ¿O mejor convendría reducir el sentido de esos tonos primarios a la abstracción que de ellos había hecho Mondrian? ¿O no ver más que las *American Flags* de Jasper Johns?

Para dar satisfacción a la ligereza intelectual, al vacío de los tiempos que se anunciaron en 1968, ¿había que dejar en adelante únicamente a los extremistas el símbolo, el uso y el desafío de esos tres colores que blandían los obreros en las revoluciones de

[11] Étienne Souriau intentará en *Art de France*, en 1962, encontrar a esta continuidad a través de los siglos razones estéticas, hay que decir que poco convincentes, en un artículo titulado «Y a-t-il une palette française?» (*Art de France. Revue anuelle de l'art ancien et moderne*, n.° 2, 1962, pp. 23 y ss.

[12] Recordemos que esos colores remiten a los diferentes grados de la jerarquía celeste, serafines, querubines, etc. («rojo como un querubín», etc.). Tampoco deja de ser cierto que Fouquet es el primer pintor que emplea ese contraste cromático en sí mismo y al margen de cualquier obediencia iconográfica.

1830 y después? Blandido por las Ligas antes de la guerra, por Vichy durante ella, confiscado a la Liberación por el «partido de los fusilados», indudablemente ese trapo disputado por ambos lados ya no era presentable.

* * *

¿Cómo seguir invocando entonces una especificidad del arte francés? Tras las doctrinas de la Revolución nacional, ¿cómo osar hablar de la pintura como expresión de una tierra, de una luz, de un lugar? ¿No habría que dejarles al fascismo, al nazismo, al estalinismo, lo que hubieran pervertido?

A este respecto quizá no se haya comprendido la frase de Adorno sobre Auschwitz que tan a menudo se cita en Francia. Indudablemente, Adorno no quiere decir que la poesía sea inconmensurable con la infinitud del desastre y que haya que reclamar el silencio; no el de un minuto, sino el silencio para siempre como respuesta a un duelo sin límites. Lo que quiere dar a entender es más bien que el nazismo ha corrompido la sustancia misma de las palabras hasta el punto de prohibir su uso. ¿Desde dónde habla el poeta, sino desde un lugar de inocencia, de esa ignorancia anterior a la falta que le hace semejante al niño? La poesía como palabra naciente entre los labios del *in-fans*, palabra en fuente, palabra plena y clara, limpia aún de toda ambigüedad. Al término de su destino las palabras se habían hundido en la cloaca de los campos, irrecuperables para siempre. ¿Para siempre?

Tras haber pervertido léxico y lenguaje, contaminado y como infectado las imágenes más veneradas, «cielo», «luz», «crepúsculo», «bosque», «tierra», «pueblo», ridiculizado el honor, la fidelidad, la vida rústica, el gusto por el trabajo, la patria –¡la patria!–, el orgullo y la fe, proscrito del vocabulario las palabras «magia», «mito», «servir», «dominar», «guía» o «autoridad», envilecido el realismo en el arte, ridiculizado a Courbet y Leibl, convertido en sospechosos a Munch y Corinth, y prohibido amar a Wagner en música (¡pero con él también a Zelinsky y Schreker!), el nazismo les había retirado a quienes hasta entonces tenían por tarea celebrar el mundo no sólo el permiso, sino cualquier posibilidad de hacerlo.

Mejor o peor, Europa se había vuelto a alzar de entre las ruinas materiales de la guerra. Ciudades enteras habían sido arrasadas como blancos de «bombardeos culturales», Coventry y Rotterdam, pero igualmente Hamburgo y Dresde. Allí estaba un horror que la humanidad ha conocido siempre, sólo que el fósforo y la bomba atómica destruyen mejor y más aprisa que los ejércitos de César y Gengis Kahn. Pero esos escombros ocultaban un desastre más irremediable. Lienzos enteros de léxico habían sido demolidos arteramente, todo un patrimonio de imágenes contaminado por el nazismo se había vuelto intocable, como si en adelante se dibujara en ellas a manera de letra escarlata el estigma con que el nacionalsocialismo las había marcado. Quien hubiera visto en Frankfurt la casa natal de Goethe reducida a un montón de cascotes, pulverizados los lugares santos de Varsovia, podía preguntarse qué arquitecto reharía nunca idéntico a sí mismo algo que había calado hasta el mismo corazón del sentido. Habría hecho falta un genio y una energía que sólo habían poseído, semejantes a los fundadores de religiones, los padres fundadores de una lengua, Dante o Lutero.

* * *

En ese desarraigo, en ese «desastre», por usar una palabra de René Char, se había impuesto así poco a poco un volapuk pictórico. Revoltijo de baratillo, *odds and ends* de una modernidad derrotada y desmantelada, se le vio triunfar en Kassel y en otros lugares escogidos de la modernidad. Arte de puro formalismo, no se afirmaba tan resueltamente «moderno», sino por ser el único en pretenderse puro de toda contaminación, sin vínculos con el pasado, sin memoria, sin deudas ni remordimientos.

Puesto que el sujeto se había hecho culpable, convenía olvidarlo. Y desaparecido el sujeto de una obra en la que el sentido se había abolido, convenía no disfrutar en adelante más que de un puro juego de formas y colores que nada recordara. Así descontaminado, lavado, purificado, aclarado y escurrido todo indicio de humanidad, todo humor, toda supuración y todo llanto, la obra afirmaba su triunfante autonomía de objeto. Así en Francia *L'Asperge* de Manet, pese a ser un banal trabajo de estudio, parecía

volverse a ojos de Gaëtan Picon más importante, al menos desde el punto de vista de la modernidad, que la admirable cara del joven con canotier en el primer plano del *Déjeuner dans l'atelier* lo es para la pintura de todos los tiempos. Lo que celebraba era el nacimiento de un arte sin leyenda, sin texto, sin referente, donde «sólo importe hacer», en el que «el único texto fuera el de su visibilidad»; signos, sí, pero que no se multiplicaran «más que para hablar de sí mismos», «un presente simplemente presente», «sin trasfondo»[13]. Dicho de otra forma, un arte amnésico que corriera por sí solo como un pollo decapitado.

Pero el artífice esencial de esta *reductio ad absurdum* fue Clement Greenberg en Nueva York[14]. En su busca de una epifanía de la pintura pura le imponía a la historiografía del arte moderno un desarrollo lineal que comenzando igualmente por Manet avanzaba necesariamente hacia Cézanne y el cubismo para alcanzar su plenitud en la abstracción gestual de los años cincuenta y luego en el minimalismo. De la historia así allanada desaparecían nombres como Grosz y Schwitters junto con muchos otros de los que él, poco al corriente de la historia de Europa, tampoco sabía nada.

Donde la teoría muestra mejor sus excesos es en el campo de la escultura. Así, el Centro Pompidou presentaba en fecha tan tardía como 1986 una exposición titulada «¿Qué es la escultura moderna?», que bajo la fingida modestia de la pregunta pedagógica escondía una respuesta perentoria. La escultura moderna es el movimiento que tiende a retraer el volumen a la pura bidimensionalidad. Expuesta al fin del trayecto, la sombra proyectada por un cuadrado sobre un fondo monocromo se había convertido en esencia de la escultura moderna, figura angélica en el cielo de las ideas puras de la que cualquier encarnación, cualquier volumetría, cualquier realización corpórea sería siempre decadencia o caída. La evolución de la imagen tallada, de las maderas de Gaugin a las chapas cortadas de Picasso, de las placas de Anthony Caro a las de Carl André, no tenía otro fin que eliminar el senti-

[13] Gaëtan Picon, *1863. Naissance de la peinture moderne*, Ginebra, Skira, 1974, *passim*.

[14] Clement Greenberg, *Art and Culture*, Nueva York, 1961.

do del tacto, ese elemento tan embarazoso, tan sucio, tan perturbador de la sensibilidad, para no hacer ya del objeto escultura otra cosa que una pura visibilidad, cuadrado de acero puesto en el suelo, acero laminado, hoja inmaterial. Por supuesto que en una historia así, más cerca de parábolas filosóficas a lo *Flatland* que de los ensayos estéticos de Wölfflin, quedaban eliminados por humanos, demasiado humanos, no sólo Maillol en Francia y Arturo Martini en Italia, sino también Lehmbruck en Alemania, Gutfreund en Checoslovaquia, y tantos otros escultores de la Europa central que por otra parte el comisario de esa exposición, fiel discípulo de Greenberg, quizá no hubiese visto nunca.

De hecho, Norteamérica estaba procediendo a homologar múltiples formas de la modernidad. Pragmática, utilitarista y puritana, estaba poniendo a punto un sistema en que la obra singular no tendría valor en adelante, sino en tanto se revelara homóloga de alguna otra, apta para encajar y encogerse aplastada en alguna de las cajas dispuestas para acogerla como una fruta por la cadena de embalaje en el seno de la rejilla preparada para calibrarla. Europa, reino de la heterología, hogar de diferencias, patria de disimilitudes, fue la víctima elegida de ese allanamiento. Aunque perfectamente capaz de entender y disfrutar la diversidad, la variedad, el sabor plural del *habitus* europeo, de gustar la riqueza sensual de sus gustos, sus distinciones, sus matices, sus hábitos culinarios y sus rituales a la mesa lo mismo que de comprender la riqueza semántica de sus dialectos, sus costumbres sociales, sus ritos, sus finuras retóricas, o de apreciar en fin todo lo que los siglos habían modelado lenta, paciente, sabiamente, Norteamérica no dejaba de guardar las distancias y no vaciló en reducir sin demasiados sentimentalismos a un denominador común, aun cuando pareciera respetarlas, las particularidades y singularidades de los diferentes países de un continente que no eran ya a sus ojos más que residuos de minorías arcaicas. Segura de la universalidad de sus valores y las virtudes de su democracia, los trataría como a cualquier territorio a colonizar.

El multiculturalismo constituye en efecto la ideología ideal para un capitalismo mundializado en el que Estados Unidos sigue siendo, y más que nunca, el centro. A partir de la posición universal abstracta que pretende ocupar –como antaño Francia se

pretendía ante sus colonias hogar de lo universal, ¿acaso hay que recordarlo?–, la cuestión es tratar a toda cultura local como el colonizador a los pueblos colonizados, es decir, como a «indígenas». El privilegio abstracto de lo universal permite apreciar, es decir, menospreciar, todas las demás culturas. Precisamente al pretender estudiarlas, conocerlas y «respetarlas», impone ese multiculturalismo su superioridad.

* * *

Sin embargo, era de esos Estados Unidos de donde había vuelto yo. Como escribía en ese pequeño ensayo de 1968, había amado con pasión a ese país. El sentimiento de estar en un frente, en el extremo más adelantado de una civilización en lucha con el desierto, no se daba sin cierta exaltación. Por no hablar del júbilo de descubrir una arquitectura a menudo admirable. Y luego, que unos años antes de que la crítica francesa se interesara por ellas había podido interrogar y más tarde amar a formas que todavía –estábamos en 1965-1966– se hacían tan extrañas como las del *Hard Edge*, las Estructuras primarias, la pintura minimalista, etc. Y con todo...

Yo guardaba el recuerdo de otra luz, otro espacio, otro horizonte. Me faltaba el uso de mi lengua. Al no soñar ya en francés me parecía que había acabado por perder mi alma. Redes muy finas como los nervios de una hoja de árbol se habían roto en mi cerebro. La tela de araña de las relaciones lingüísticas, el circuito de asociaciones inconscientes efectuadas a la velocidad del rayo, toda esa carne sonora de los sentidos, entretejida desde los primeros días de vida según dicen hoy los neurólogos, son vulnerables: para expresar las inflexiones más precisas de la sensibilidad es necesario haber preservado ese tesoro de los primeros momentos. El ulterior dominio de otras lenguas aportará otras riquezas, otros matices. No puede sustituir esa primera impregnación. Aspirar a la universalidad de un lenguaje es aceptar pasar por la historia de una lengua singular.

Pentecostés celebra el don de lenguas, no la imposición de un esperanto. Si la palabra está destinada a lo universal, se expande en el respeto a la diversidad y la complejidad, a la riqueza singular de los dialectos que habla la humanidad... y en el respeto a sus fronteras.

La poliglotía de las óperas de Mozart es quizá la forma más exquisita, y desgarradora, que haya adoptado esa quimera tras la que Europa aún sigue corriendo: poseer una misma cultura más allá de sus divisiones. Esas *arie* cantadas indiferente o alternativamente en italiano, alemán o francés, esas declaraciones de amor dirigidas a la bella en la lengua de su elección, como en *La finta giardiniera*, ¿cuándo se ha dejado esperar con tal gracia, con tal dolor, la unidad espiritual de un continente cuyas fronteras se franqueaban sin engorros?

De muy niña, Maria Malibran había aprendido simultáneamente francés, italiano, inglés, alemán y español, de cara a cantar ópera como es debido. Y Stefan Zweig recuerda que en Viena, a fines del siglo pasado, se requería de los bachilleres que a más de latín y griego aprendieran francés, italiano e inglés...

Zweig, pero también Rilke, Verhaeren, Romain Rolland o Nabokov ignoraban las fronteras porque llevaban su patria en la suela de sus zapatos. La cultura no es reducción a un idioma que se quisiera universal no siendo más que una abstracción técnica. No es difusión en masa de un mensaje bíblico reescrito, condensado, digerido, hecho puré para su mejor comprensión. Es eso, sin embargo, lo que iba a dictarle como ley a la creación en Europa la industria del ocio que iba a imponer Norteamérica, ese «fácil de consumir» de la pseudocultura de los *mass media* de postguerra.

Lo que vale de la lengua vale del arte. Según el análisis que había de hacer Hannah Arendt, la naturaleza de la obra de arte está tocada gravemente cuando sus objetos mismos se modifican: «Lo que no quiere decir que la cultura se difunda entre las masas, sino que se encuentra destruida para engendrar el ocio. El resultado no es desintegración, sino podredumbre [...] El resultado –insiste– no es, de fijo, una cultura de masas que en puridad no existe, sino un ocio de masas que se nutre de los objetos culturales del mundo. Creer que una sociedad así se hará más «cultivada» con el tiempo y el trabajo de la educación es, a mi parecer, un error fatal»[15].

No obstante es ese error fatal el que había de difundir cierta izquierda francesa que parecía haber olvidado su moral, pero también la derecha, con igual afán especulador. La ingeniería cul-

[15] Hannah Arendt, *La Crise de la Culture*, París, Gallimard, 1972, p. 266.

tural», la trama institucional de una «vanguardia» identificada con el bien del pueblo que tejían los museos y los FRAC, iban a aplicar al sutil ámbito del saber y el gusto los principios groseros de los «planes de desarrollo» que se aplican a la producción de automóviles o ZAC. El proceso de consumir, de devorar, la manducación que analiza Hannah Arendt, ese canibalismo, esa autofagia de una herencia que liquida la cultura en calderilla de productos culturales, ese puré predigerido para un público infantil iba a convertirse en el último recurso de una sociedad postindustrial constreñida a no poder dudar ya de nada por el obligado carácter positivo de todos sus esfuerzos.

En cada rotonda o casi se ve ahora en nuestras carreteras y a la entrada de las ciudades un cartel con una flecha que indica lo que habría que visitar en los alrededores si por azar le entraran a uno ganas de parar allí. «Abadía del XIII» o «Capilla románica, s. XII, M.H.». Supongo que «M.H.» quiere decir monumento histórico. Los desgraciados que no tienen nada que ofrecer ponen de todas formas una pancarta con indicaciones como «Club de la tercera edad», «Plan de riego» o «Zona de recreo». No hay que dar la impresión de estar a dos velas.

* * *

Hablo de la nación. ¿Debo decir que ignoro lo que es? Me siento poco «francés». Tal taberna de Atenas, tal bar de Milán o tal cafetín de Bruselas me resultan más familiares que un *bistrot* de Les Halles. Me oriento con los ojos cerrados en la mayoría de las grandes ciudades de Europa, conozco sus sonidos y sus perfumes, recuerdo los nombres de sus carteles, sé dónde están sus mercados centrales que concentran de golpe olores y colores. Europa es mi país, más que la forma aleatoria y precaria adoptada por las fronteras que delimitan ése del que soy ciudadano.

Pero si hablo también algunas otras lenguas sin demasiado esfuerzo, el hecho es que al escribir en francés intento respetar mi lengua, no debilitarla, ilustrarla y no corromperla. Así pues, creo entender que la palabra «nación», tan detestable de ordinario que conviene olvidarla, debe defenderse no obstante desde el momento en que se ataque lo que designa.

La pintura nace en Occidente como en cualquier otra parte de su vinculación con una tierra natal. La palabra *nation*, en francés como en inglés pero también en español, italiano (*nazione*) o portugués (*naçao*), viene del latín *nascor* (yo nazco). El título de la película de Griffith «El nacimiento de una nación» es un pleonasmo. Pero también iterativo: en su esfuerzo por ver la luz una nación insiste: de ahí el sentido tan fuerte del «Viva la nación» de los soldados del año II, que asocia vida y nacimiento, esos nombres casi sinónimos. Pertenece a la esencia de la nación ser nacimiento. Sinónimo de *nascor* es el verbo *orior*, del que el francés ha hecho derivar *origine*, origen, y contiene la doble idea de nacer y alzarse[16]. Impulsada como está hacia la luz, la pintura obedece a ese mismo tropismo, un heliotropismo cultural.

La luz del taller, esa luz del norte dulce, igual, fría, es al pintor lo que la lengua materna al escritor, su medida, su recurso y su regla. En Italia, unos campos o la línea de una colina bastan para distinguir una escuela de otra: la escuela de Ferrara no es la de la Marca ni la de Umbría. En el *filioque* del pintor es la toponimia quien sale triunfante. Antes que «Juan hijo de Juan», como en la onomástica escandinava, el pintor es hijo de una tierra: Rafael es de Urbino como Pedro de Crotona, Cima de Conegliano y Leonardo de Vinci... el derecho del suelo se impone aquí al de la sangre. La maestría del artista se perfila claramente como «tenencia» de un lugar determinado. El ojo saca su enseñanza de una luz, de un corte de las formas, de los hitos de un horizonte, de una determinada distribución de los cultivos.

En 1968, en esos años de ecología balbuceante, una reivindicación habitual era «vivir en el campo» ¿Por qué no «pintar en el campo»? ¿Por qué no plantar el caballete como se planta un árbol?: «La palabra "cultura" –es otra vez Hannah Arendt quien lo recuerda– viene de *colere*, cultivar, permanecer, cuidar, mantener, preservar, y primitivamente refiere al comercio del hombre con la naturaleza [...]. Fue en un pueblo esencialmente agrícola donde hizo su aparición el concepto de cultura, y las connotaciones que pueden haberse vinculado a esa cultura concernían a la relación

[16] Odon Vallet, «Nation: genèse d'un mot», en *Cahiers* de médiologie, n.º 3, 1.er semestre 1997, p. 9.

incomparablemente estrecha del pueblo latino con la naturaleza, la creación del célebre paisaje italiano[17]».

Pero, ¿no habría que hacer pasar por ese puente que une naturaleza y cultura, al igual que la pintura que celebra su unión, también al hecho de hablar? ¿Quién no ha vivido en Italia la sorpresa de pasar un puerto y al desembocar en otro valle oír un dialecto distinto? Una lengua italiana, un habla toscana un poco por doquier, sin duda, pero también, difuminando su corrección un tanto áspera, todas esas sabrosas variaciones que del friulino al veneciano, del ladino al milanés de Gadda hacen que cada una de ellas tenga su manera de ver el mundo, de decir las cosas, de preguntar por un camino, describir un cielo, anunciar lluvia, rezar por su vecino o expresar su alegría. Tantas voces, tantos mundos. Otros tantos léxicos diferentes que designan realidades diferentes. Otras tantas sintaxis que permiten expresiones nuevas a la sensibilidad. Y la lenta e ineluctable desaparición de especies animales y vegetales, el empobrecimiento de lo viviente no es en este sentido sino el signo exterior de esa depauperación espiritual que es la desaparición forzada de los dialectos, la reducción de esa infinita diversidad lingüística de la que Europa ha sido cuna. Depauperación sensorial y biológica acompañan a una consunción lógica que hace que todo dialecto que desaparece sea, conforme al dicho atribuido a los antiguos, una biblioteca que arde con sus tesoros de sabiduría y memoria. De ese empobrecimiento dialectal iba a ser presa en los años sesenta, de manera ejemplar, el arte.

* * *

Norteamérica daba hasta el vértigo impresión de vacío. Blandas colinas, llanuras infinitas, carreteras perdidas, incluso esas *miles* una vez y media mayores que nuestras medidas: todo hablaba allí de extensión bajo un cielo inestable. En Europa la carretera desposa al terreno; allí, la autopista era violencia impuesta al caos. Tan pocas formas a fin de cuentas, tan pocos detalles. Una indefinida promulgación de lo mismo desde Canadá a Nuevo México. Tragedia de barriadas sin fin: sus construcciones pare-

[17] H. Arendt, *op. cit.*, pp. 271-272.

cían destinadas a una próxima ruina. Se las sustituiría por otras que no obstante serían similares, ciclo indefinido de una fiebre urbana que demolía y reconstruía lo idéntico, dándole la réplica sobre un suelo igual e indiferente al ciclo precipitado de los meteoros que en el cielo arruinaban y construían apresuradamente nubes y glaciaciones de todas clases. «Hay más arte entre ustedes en unos metros cuadrados que aquí en trescientas o cuatrocientas millas», había dicho el escultor Tony Smith. La impresión general era una rarefacción sensorial que venían a romper de tarde en tarde explosiones, tanto más violentas, de sonidos y formas.

En Europa el requerimiento a los sentidos era continuo, temperado, modulado por los siglos, de una profusión infinita. Mil cosas relanzaban la mirada, el oído, el gusto. Un principio de *horror vacui* había gobernado así el origen y desarrollo de su arte. Nombrar cada cosa, describir cada forma, colmar el espacio, no dejar nada al vacío, a lo innombrable, a lo irrepresentable. No dejar nada a lo inhumano. Los primeros tratados de historia natural fueron obra de pintores. Los cuadros de Van Eyck son ante todo taxonomías, clasificaciones y elogios: tratados de geología, de botánica, de zoología. Hasta las inflexiones más finas de una hoja de árbol o un pétalo de flor. Y así hasta Carus en sus paisajes geognósticos; o bien hasta Courbet en sus pinturas de vellones y carnes.

¿Qué había quedado en Norteamérica de ese fervor? ¿No había acabado por provocar anestesia la miseria sensorial del continente? En todo caso había abierto el camino a un minimalismo constitutivo de una estética. Responder al vacío con la evidencia. Hacer el vacío, confirmar el vacío con el vacío, ratificar la vaciedad del mundo, evacuar la visibilidad de todo sentido, de todo conflicto, purgarla de toda tensión. *Vanus*: vacío, desguarnecido, hueco, sin sustancia, vano... De la evanescencia del mundo había sacado el arte en Europa la vanidad. Por un feliz impulso, no exento de astucia, había hecho de ella un escaparate permanente de géneros, de objetos preciosos, de maravillas, una mezcolanza de tejidos, flores, insectos, frutos, libros, en la que el ojo no dejaba de recorrer formas y gustar texturas. Ningún arte había estado antes tan apesadumbrado como para aceptar –¿sometido a qué imperativo ético?– responder al vacío con vacío. Confirmar la va-

cuidad del mundo con lo vano de sus representaciones ¿Hopper contra Vermeer? Una habitación, sin duda, un refugio aún, un lecho, una mesa, una lámpara, hasta una alfombra, una luz de tarde, un horizonte tras el cristal, pero en adelante ya no importa qué habitación, al azar del paradero; muros, pero despojados de todo objeto, una luz, pero la del faro en lo alto de la colina o el neón sobre el mostrador, un mundo, pero entregado a la soledad. Quizá sea ante esos muros que pinta Hooper, iluminados por el sol pero abiertos sobre la nada, donde mejor haya entendido yo esas líneas de Lévinas: «Estamos en la luz en la medida en que reencontramos la cosa en la nada. La luz hace aparecer la cosa expulsando a las tinieblas, vacía el espacio. Hace surgir precisamente el espacio como un vacío...[18]». ¿Y qué rostro podría surgir aquí, radiante como para permitir a la visión afrontar el desarraigo del vacío, semejante a la mano cuyo contacto en la noche devuelve de pronto la calma al niño? ¿Qué teología de la presencia, de la que no sólo su seducción, sino también su poder habían sido celebrados por la pintura en Europa? Esa eternidad del cara a cara que había pintado Vermeer, ese rostro delicadamente vuelto hacia nosotros, hipnotizando nuestra mirada con la perla suspensa, los labios entreabiertos y ligeramente húmedos que devuelven al agua de la mirada, había cedido aquí el sitio al rostro vacío, mineral, arrostrando la nada.

Evidencia del vacío: puesto ante un *vacuum*, evacuar la posibilidad de tener que salvar la realidad, de atrapar su forma, de probar sus olores. Ya no lo que de ausencia hay en todo aroma, donde aún brilla la esperanza de un sentido, sino la letanía del sinsentido, «*A rose is a rose is a rose...*». Vaciamiento del sentido por la repetición del significante: responder al vértigo del vacío con el vértigo de lo infinitamente reproducible. Abolir la angustia de la significación en el aturdimiento de lo maquinal, en los giros del cuáquero o en su forma moderna, la serigrafía indefinidamente multiplicada de un retrato de Warhol, en todo lo que haga el vacío en la conciencia para responder al vacío del mundo. Ahí residía el primado de una teología negativa que rehusaba de-

[18] Emmanuel Lévinas, «Visage et sensibilité», en *Totalité e infini. Essai sur l'extériorité*, París, Le Livre de poche, 1971, p. 206.

cididamente nombrar las cosas, describir las formas, regocijarse en las apariencias del mundo. El vacío es por detrás algo inefable que debe callarse... *Less is more.* El apofatismo había sido la respuesta de la comunidad norteamericana al vacío.

Más de una vez, lo confieso, había disfrutado esa rarefacción, ese despojamiento de una pintura de Reforma, esa estética de la película desnuda y lo estrictamente utilitario que rehúsa la profundidad y el conflicto como la sangre y el pus. Pero había acabado por sofocarme. Me hacía falta probar de nuevo el gozo del error, de sucumbir a la confusión de los sentidos, de perderse en fin y dejarse llevar por las apariencias como se pierde uno en Venecia por las *calli* o en las medinas marroquíes en el dédalo polvoriento, maloliente y perfumado de los zocos.

Tras el aburrimiento, la esterilidad, la eficacia del *highway* que corta campo a través, estaba el encanto de lo abreviado que corta a través de la maraña de las esencias. Ahora bien, a distancia, como la veía yo, la pintura europea me parecía más fiel a esa complejidad, esa riqueza y esa profusión de malezas. Ella seguía siendo fiel a *l'echappée*[19], en el sentido en que se habla de una bonita vista como un desahogo, o de un respiro de buen tiempo, de luz, de un claro; algo que propicia en sí la sorpresa, la alegría del reencuentro, la esperanza de una salida. La palabra había dado lugar a *escape* entre los ingleses, esos maestros del paisaje: *seascape, landscape, cityscape,* del *excapare* latino. Deslizarse, presa y sorpresa, gozo de expresarse. Todo cuanto se oponía a la tiranía de ese panóptico norteamericano donde en un mismo plano, el de una falta de relieve terriblemente marcada, todo le era impuesto y robado a uno al mismo tiempo. Tras su estancia en Francia, donde aprendió a amar la luz, Edward Hopper había expresado su desarraigo: «A mi regreso todo me parecía rudo, grosero», dirá. «Me hicieron falta diez años para reponerme de Europa»[20].

¿Qué especie de arte podía crear pues un continente como América en que los datos inmediatos de los sentidos eran tan opues-

[19] [Escapada, con los mismos significados que en castellano más el que aquí se explica.]

[20] Citado por Yves Bonnefoy, «La photosynthêse de l'être», en *Edward Hopper,* cat. de exp., Marsella, 1989, p. 16.

tos a los que en Europa habían visto nacer el arte de pintar? A partir de 1945 los grandes movimientos que se suponía aseguraban su hegemonía al arte norteamericano testimoniaban el trastocamiento de esos datos y una relación inaudita con ese espacio y ese tiempo diferentes. De Pollock a Morris Louis, ¿no había sido la abstracción ante todo un gigantesco movimiento de defensa, la expresión más radical de esa angustia del espacio de la que había hablado Wilhelm Worringer desde 1908[21]? También el Pop Art, con sus colores ácidos y su imaginería de verbena o camuflaje militar, ¿tenía otra finalidad que los neones, las enseñas, los carteles apilados a lo largo de los bulevares para esconder tras de sí la desolación infinita de los *suburbs*?

Además, la generación posterior al 45 fue la de esos emigrados de Europa central que habían sabido guardar en su obra el sentido y la nostalgia de su luz natal. Esa necesidad y esa llamada, la enseñanza del surrealismo descubierto desde 1937 por la exposición del MoMA «Fantastic Art, Dada and Surrealism», y luego la presencia desde 1940 de inmigrados como Ernst, Masson o Matta les habían satisfecho al revelarles el poder intacto del mito. Obsesión del fuego y el incendio en Pollock, presente desde su pintura *Flame;* fascinación de lo orgánico, lo genético, la agonía de los órganos en Gorky; recuerdo perseguido hasta su muerte, en Rothko, de los tonos que Dios había prescrito a Moisés para la edificación del Tabernáculo[22]... otros tantos recursos contra la ausencia, otros tantos remedios para el sinsentido. Esos pintores aún habían podido plantar en las tierras del Exodo sus frágiles tiendas de tela. Lo que le reprocho a la generación que les sucedió, la de la pintura minimalista y conceptual de las décadas del sesenta y setenta, lo que le reprocho a la abstracción de esos años tan poco profundos es haber producido la ilusión de vivir en una sociedad sin historia y sin lucha, sin vínculo y sin frontera –e incluso fuera de la sociedad y de nuestra tierra–. Hace falta que una obra pintada sea muy fuerte –o muy débil– para provocar tal ilusión.

[21] Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung,* 1908. [Trad. cast.: *Abstracción y naturaleza,* México, FCE, 1953.]

[22] La capilla de Houston respetará así la prescripción bíblica referida a la construcción del Tabernáculo: «Harás la morada con diez tapices de lino fino torzal, de púrpura violeta y escarlata y de carmesí... cinco de los tapices estarán unidos entre sí» (Exodo, XXVI, 1, 3).

¿Será entonces transgresión el arte? ¿Cómo transgredir lo que se pretende sin límite? ¿Será paso? ¿Cómo pasar lo que no tiene puerta? *All over*, ¿será ilimitado? ¿Cómo ilimitar lo que no tiene centro?

La tesis de Robert Rosenblum conforme a la cual el expresionismo abstracto norteamericano es heredero directo del romanticismo alemán[23] lleva *ad absurdum* esas teorías, elaboradas en las universidades de su país, que tienden a fundar una suerte de geopolítica estética haciendo del arte de su postguerra descendiente por línea directa, y único, del arte europeo del siglo XIX.

¿Se puede hablar sin embargo de una conexión directa «*from Friedrich to Rothko*» como de un vuelo directo París-Tokyo? Es lícito dudarlo. Las corrientes espirituales, los movimientos de ideas, las migraciones de formas no toman la ruta del cielo de las ideas puras. Son tributarios del suelo, conocen también meandros, desvíos, patinazos, regresos y resistencias de todas clases; una nadería detiene o modifica su curso, como el viajero se enfrentaba al río, al precipicio o al bosque. En este ámbito no se puede uno ahorrar el menor accidente del terreno. Por el contrario, son esos mismos accidentes quienes han hecho de esas ideas historia, rugosa, raspada y rica en sentidos. Creer que podrían librarse de ellos como la paloma de Kant, que creía poder volar más aprisa cuanto más raro se hiciera el aire por volar más alto, es cometer pecado de orgullo.

* * *

¿Se imagina uno a Guy de Maupassant escribiendo de otra cosa que el país de Caux? Los personajes de sus *Nouvelles* no dejan apenas los caminos de la Normandía marítima, y no obstante pertenecen al orden de lo universal. La demarcación del territorio que distingue al habitante del «forastero» es el lindero de una diferencia que no es contrario sino condición de la armonía. «Yvetot vale tanto como Constantinopla». Julien Grecq no dice otra cosa en las páginas que en sus *Lettrines* dedica al Loire y a la literatura a la que ha dado origen.

[23] Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romanic Tradition - Friedrich to Rothko*, Nueva York, Braziller, 1973. [Trad. cast.: *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*, Madrid, Alianza, 1993.]

Es en ese horizonte cerrado del país del Oeste, entre setos y ribazos, donde han nacido por esas mismas razones una literatura y una pintura abiertas a lo infinito del cielo y de las almas.

¿Y qué decir de Flaubert? Entiéndaseme, desde luego. También es Flaubert ese al que atrae Constantinopla en la medida en que Yvetot le retiene. Viaja a Oriente como antes habían hecho, entre los pintores, Liotard, y Delacroix que parte para Marruecos, y tantos otros después de ellos, Matisse y Paul Klee, por ejemplo. Cartier-Bresson no llega a ser el fotógrafo genial de los europeos[24], sino en tanto que ha sido el fotógrafo de los Estados Unidos, la India y la China. Nunca será tan grande Hopper como a su regreso de Francia, cuando da toda su talla vinculándose a los temas y motivos de su país natal. El último cuadro que Gauguin pinta en Tahití es una choza en Bretaña cubierta de nieve. La fidelidad a la *civitas* no es el espasmo de identidad, la crispación de la idiosincrasia, el sobresalto integrista, el repliegue sobre sí mismo, la xenofobia, qué sé yo cuántas cosas más. Al contrario, es la posibilidad de escapar a la barbarie de una mundialización ciega.

Claude Lévi-Strauss nos alerta: «Cada cultura se nutre de sus intercambios con otras. Pero es preciso que ofrezca cierta resistencia. A falta de la cual rápidamente dejaría de tener algo en propiedad para intercambiar». René Girard es más seco y preciso: «Donde falta la diferencia, se cierne la violencia», dice[25]. ¿Cómo conocer al otro, y a la vez reconocerlo y respetarlo, si ya no se sabe qué es uno? Mucho antes Thomas Mann ya se había manifestado a este respecto: «Por supuesto un gran francés, un gran ruso, un gran alemán pertenecen a la humanidad; pero no serían tan grandes ni pertenecerían por tanto a la humanidad si no fueran hasta tal punto alemanes, franceses o rusos[26]».

El *pagus*, el *locus*, el *loculus*, ese humanismo de la localidad que se opone al terror de lo universal, crisol de identidad que se

[24] Henri Cartier-Bresson, *Les Européens*, París, Tériade, 1955.

[25] Citado por Régis Debray, *Transmettre*, París, Odile Jacob, p. 101.

[26] Thomas Mann, «Art national et art international» (1922), en *Être écrivain allemand à notre époque*, trad. al francés por D. Daum, París, Gallimard, 1996, p. 72.

opone a la utopía totalitaria de lo «global», no se identifica así pues con la tribalización regresiva de la que Europa parece presa desde ahora en adelante en Yugoslavia, en Bélgica, o incluso en Francia, una reacción brutal a la tecnología que ha alcanzado magnitud planetaria. Comunidad de memoria, *socius* que permanece en ese concreto lugar, armonía viva entre un centro y una periferia, es el solo origen del que puede nacer aún una obra de carácter universal[27].

Esto es cierto de la literatura. Es más cierto aún de la pintura. El *vert paradis* es el de este mundo, no fruto de nuestra imaginación, sino hecho de trazos irreductibles de los lugares que hemos habitado, de los seres que allí hemos amado. Es su singularidad sensual, con sus colores propios, sus formas y sus olores, la que lo ha hecho un paraíso. «Patria», lengua «materna», en su balbuceo de fonemas primeros las palabras dicen suficientemente lo que les debemos, la naturaleza de los lugares que nos atan a ellas.

Poussin, otra vez él, recuerda Les Andelys cuando está en Roma: «En la filigrana del árido paisaje romano aparecía, decantada por el recuerdo, la opulencia viril de Normandía[28]». Semejante afirmación basta para romper la ilusión de un arte «internacional». Ya puede el movimiento clásico pretender abolir las fronteras y fundirse en un modelo eterno, que basta considerar la obra singular de uno solo de sus representantes para descalificar las clasificaciones: en los cuadros romanos de Poussin «los manzanos bajo los que se encuentran Ruth y Booz serían el orgullo de una huerta normanda».

Los primeros grandes de la pintura norteamericana, Thomas Cole, Thomas Eakins, Edward Hopper, a imagen de Henry James en literatura, han sufrido como un exilio el ser norteamericanos. Su *locus patriae* seguía siendo la tradición europea. Ni la tierra ni la luz norteamericana les ofrecían esa posesión cuyo gozo

[27] Será la aventura editorial de Pierre Nora, *Les lieux de mémoire (1984-1992)* la que rehabilite la idea de identidad nacional, y en particular, la de los lazos entre el arte de un país y su paisaje. Reléase a este respecto el bellísimo ensayo de Françoise Cachin, «Le paysage du peintre», en *La Nation, op. cit.*, t. II, vol. II, pp. 435-486.

[28] Pierre Schneider, *Le Voir et le savoir. Essai sur Nicolas Poussin*, París, Mercure de France, 1994, p. 62.

habían adivinado, al que se habían acercado. Son ellos sin embargo quienes colonizarán –en el sentido del *colere* latino– esas áridas extensiones.

* * *

Todavía sigue siendo un retrato demasiado tosco. Si Greenberg se hace del arte europeo una imagen tan simplificada que resulta caricatura, a la inversa los franceses se han hecho del arte estadounidense una tan unívoca que corresponde poco a la diversidad real. El arte estadounidense contemporáneo no se limita a los escasos nombres citados, ligados todos a una escuela de Nueva York cuyo triunfo habían de señalar los primeros años sesenta[29]. Igualmente, ha existido una escuela del Pacífico, con uno de los mayores pintores del continente, Richard Diebenkorn, al que jamás se ha expuesto en Francia, y también con Jess, otro gran pintor desconocido, y Alex Katz. Y existe además la escuela de Chicago, que en nada recuerda al arte que las revistas francesas de «vanguardia» nos presentan.

Habría que recordar aún que la diversidad, movilidad y flexibilidad de funcionamiento de los museos estadounidenses permite una pluralidad de opciones que el centralizado sistema francés se las ha ingeniado para reducir. De una punta a otra del país los centros de arte presentan más o menos las mismas tendencias, los mismos artistas, reduplicando el modelo parisino. Pero en Estados Unidos no es sólo la colección de arte contemporáneo del Hirshorn Museum de Washington la que tiene poco que ver con las opciones de Nueva York o del MoCA (Museo de Arte Contemporáneo de Los Angeles), sino que incluso en Nueva York la colección del Metropolitan Museum no repite en nada la del MoMA. Esa diversidad de expresión, ese respeto al pluralismo, son algo de lo que desgraciadamente no tienen conciencia los oficiales de la modernidad en Francia. Su encarnizamiento en aferrarse a posiciones que creen todavía de «vanguardia» y limitarse a unos cuantos

[29] La exposición de Henry Geldzahler en el Metropolitan Museum de Nueva York en octubre de 1969, «New York Painting and Sculpture, 1940-1970», marcó el apogeo de esa moda.

nombres les hace quedar a ojos de sus colegas de ultramar como provincianos que conocen muy mal lo que se hace en el mundo.

* * *

En su análisis de lo que llama el «ascenso de la insignificancia» Cornelius Castoriadis traza un paralelo entre esa fuga a la desesperada ante la muerte y la mortalidad que caracteriza a la sociedad contemporánea y la crisis del proceso identificatorio que ésta padece. «El carácter de la época –propone– no es el 'individualismo', sino su opuesto, el conformismo general y la amalgama. Conformismo que no es posible sino a condición de que no haya núcleo de identidad importante y sólido. A su vez ese conformismo, como proceso social bien anclado, opera de suerte que no pueda constituirse ningún núcleo de identidad parecido. Como decía una de las primeras figuras de la arquitectura contemporánea en Nueva York con ocasión de un coloquio en 1986: 'Gracias al postmodernismo los arquitectos nos hemos desembarazado por fin de la tiranía del estilo'. Dicho de otro modo, han sido desembarazados de la tiranía de tener que ser ellos mismos»[30].

Pero más que los Estados Unidos del movimiento postmoderno es Francia la que al ceder a la seducción del sincretismo internacional y abandonar su «núcleo de identidad» se había desembarazado de la «tiranía de tener que ser ella misma» y a la vez de la «tiranía del estilo» –ese estilo que para Hermann Broch queda como lo más importante de una época–. La dimisión era de orden estético, y era también una dimisión moral.

Al mismo tiempo, por el contrario, había otros países que desarrollaban un arte de gran coherencia orgánica que mostraba su ligazón a una *civitas* tradicional, y singularmente dos de los que habían conocido la derrota en 1945. Son Alemania e Italia.

Desde fines de los sesenta se desarrollaba así una escuela ultramontana que recordaba abiertamente la tradición de la *Metafísica* y que iba a distinguirse con el nombre de *Transvanguardia.* En pocos años los muros de los museos norteamericanos, tan rea-

[30] Cornelius Castoriadis, *La montée de l'insignifiance*, París, Le Seuil, 1996, p. 134.

cios a la pintura francesa en la que no veían sino torpes sucedáneos de su propio arte, iban a acoger las telas de Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi o Mimmo Paladino.

En el mismo período Alemania asistía a un pujante rebrote que no cabe calificar sino de nacionalista. La conciencia de país dividido, hasta 1989, y culpabilizado, pero también la de país cuya pintura más que cualquier otra de Europa había sido en los años treinta testigo si ya no actor del ascenso de la barbarie, como se ha visto, le daban a ese arte de después de la derrota un contenido de una carga emocional intensa, mientras Francia se perdía en el formalismo y las argucias teóricas. Hödicke, Baselitz, Immendorf, Kiefer, Lüpertz, Penck, Polke, desarrollaron así una pintura en cuya figuración resucitaba el expresionismo y cuyos temas bebían de la leyenda de la Alemania eterna, del Walhalla a Arminio y del Tesoro de los Héroes a la Cancillería del Reich. Nadie encontró que decir a esta búsqueda de identidad, a despecho de que la unión de una imaginería de fuerte resonancia nacional y un grafismo expresionista –que Goebbels había celebrado en 1933 como manifestación del puro genio nórdico– podía dar bastante qué pensar. El más conocido del grupo, Baselitz, de nombre verdadero Georg Kern, no había vacilado en señalar sus raíces tomando como firma el epónimo de su pueblo natal, Deutsch-baselitz, en la alta Lusace[31], ni en afirmar una germanidad tan cercana al *Volkgeist* de los nacional-alemanes que a veces daría pie a sospechar que no apelaba a un «alma nórdica» más que para justificar la frontera con la *jüdische Anderartigkeit*, la alteridad judía que había de evocar en una entrevista[32]. El mismo

[31] Siguiendo el ejemplo de Nolde, de nombre verdadero Emil Hansen, que lo tomó de su pueblo natal, Nolde, en Schleswig. Que se haga llamar «de Baselitz» como Rafael de Urbino me molestaría menos, sin embargo, si ello no viniera acompañado de las afirmaciones que se verán más adelante (nota siguiente) o los gestos de censura para con sus propios compatriotas de la Alemania oriental.

[32] Preguntado sobre su ausencia de la exposición «Primitivismo» en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, Baselitz respondía así: «A Rubin [William Rubin, comisario de la exposición y director de pintura en el MoMA] no le gusta lo que hago. Es judío: por tanto tiene otra estética, otra cultura. No le gustan lo alemanes ni el arte alemán» (en *L'Art africain dans la collection de Baselitz*, IV Salon international des musées, París, abril 1994, p. 18.

fue quien en la sexta edición de Documenta, en 1981, descolgó sus obras para protestar por la presencia de pintores de la Alemania del Este, entre ellos Bernhard Heisig, Willi Sitte y Werner Tübke, arrastrando con su gesto a otros pintores de la Alemania occidental enardecidos como él por la fiebre nacionalista. El incidente pasó casi inadvertido en Occidente. Sin embargo, estaba cargado de sentido. La República Democrática alemana no había dejado tampoco de sumergirse en el pasado de Alemania, luchando contra el realismo socialista impuesto desde el exterior con el recurso a su propia tradición expresionista. Sin embargo, el expresionismo al que se remitía, como podía verse en la obra de esos tres pintores censurados, estaba más cerca de la crítica social de Dix y Grosz que de la exaltación mística del suelo de Nolde y Barlach. Así como en el seno de la Nueva Objetividad había existido una corriente de derecha y otra de izquierda, una crítica surgida de ideas socialistas del Grupo de Noviembre y otra derechista vinculada a Munich y al realismo mágico, tampoco el expresionismo se había fundido de norte a sur de una sola pieza. Y sus rebrotes en los años ochenta conservaban esa fisura. La corriente que dominaba Baselitz, al contrario de la desarrollada en la Alemania oriental, mostraba manifiestamente en qué posteridad se inscribía deliberadamente.

Gran Bretaña conoció igualmente en esos años algo que no vaciló en llamar con orgullo *the School of London.* Pero fiel a su tradición democrática no tuvo que despertar para ello a los demonios del nacionalismo. Quizá la comunidad de lengua con los Estados Unidos la hubiera hecho más atenta a la amenaza de dominación cultural de que había sido objeto su vecina Francia. Desde mediados de los setenta David Hockney había atacado la política cultural de la Tate Gallery, demasiado volcada en exclusiva a la abstracción norteamericana, y la había denunciado en un resonante artículo del *Times* titulado «No joy at the Tate». El hecho es que a continuación se desarrolló en Londres a comienzos de los ochenta un arte que rechazaba los modelos del otro lado del Atlántico apoyándose en una tradición específica de la pintura británica, la que va de Walter Sickert a Stanley Spencer, enriquecida con la aportación del expresionismo alemán y aus-

tríaco. Los principales representantes de la «escuela de Londres» –como los de la «escuela de París» en el período de entreguerras– resultaron ser en su mayor parte inmigrados de Europa central, que crecieron teniendo la experiencia de Kokoschka (refugiado él también en Londres durante la guerra) y más tarde se agruparon en torno a la poderosa presencia de Francis Bacon. Fueron Michaël Andrews, Frank Auerbach, Lucian Freud, Leon Kossof, Ronald Kitaj... ¿Quién, en París, hubiese propuesto en esos años exponer en el centro Pompidou una nueva escuela de París? Y, sin embargo, los miembros putativos de ésta, tan cosmopolita como lo fuera la primera en los años veinte, y compuesta por emigrados de todos los países al acabar la guerra, húngaros, italianos, judíos de Bucovina, polacos, eslovenos, pero también ingleses o norteamericanos[33], hubiesen podido compararse sin desdoro alguno con sus colegas de allende el canal de la Mancha.

Además de esos creadores que habían escogido París, muchos artistas radicados fuera de la capital merecían consideración en Francia. Así, fue un viejo pintor de Flandes, el nonagenario Eugène Leroy, quien se convirtió en el héroe de los salones parisinos en los años 1990, hasta recibir en 1996 el Gran Premio nacional de pintura. Expuesta desde finales de los cincuenta, su pintura luminosa, espesa, generosa, de la tradición de Ensor y Permeke, no había merecido, sin embargo, más que sarcasmo y desprecio. Se le encontraba «pasadista», provinciano, demasiado volcado a la figura humana y, horror, el desnudo femenino. Para ser reconocido fue preciso que el mercado alemán lanzara su obra a mediados de los ochenta[34]. No por casualidad: pintor de frontera, habitante del *limes* entre Francia y países germánicos, Leroy se encontraba anexionado a un territorio flamenco que reivindica ahora su identidad cultural, es decir, lingüística, más allá de que-

[33] Ronald Kitaj, por ejemplo, había oscilado durante mucho tiempo entre París y Londres antes de escoger esta última ciudad, finalmente más acogedora.

[34] Si bien en realidad fue «descubierto» y alentado desde los años sesenta por compatriotas suyos, procedentes también de Lille como Marcel Évrard, director del ecomuseo del Creusot, y Louis Deledicq, director del centro de arte de Tanlay, su redescubrimiento se debió a Georg Baselitz, y su «lanzamiento», al marchante de Colonia Michaël Werner a fines de los ochenta.

rellas religiosas, de Lille a Groningen y de las islas de Zelanda a los arenales de Limburgo[35].

Sin duda Francia se había resentido de la desaparición del aporte extranjero que le había dado su fuerza en los años veinte: ninguno de los inmigrados de Europa central a partir de 1933 había escogido refugiarse en París, que ya no era la *moveable fest* que celebrara Hemingway; prudentemente habían preferido Londres, Nueva York o Los Angeles. También se había resentido en los años sesenta de la ausencia de una figura mayor semejante a la de Francis Bacon en Londres. La prematura desaparición de Nicolás de Staël, que hubiese podido desempeñar ese papel, había dejado la plaza vacante. Ni Soulages ni Balthus, replegados cada cual a su forma en una soledad orgullosa o aristocrática, habían querido o sabido desempeñar ese papel de centro. Y sobre todo, al no querer recoger los frutos fecundos del cosmopolitismo que había nutrido a la primera escuela de París y luego a la segunda, ya no recogió más que los frutos amargos del internacionalismo que había preferido.

* * *

Museo nacional de Arte moderno, museo nacional Picasso, Centro nacional de arte contemporáneo, Centro nacional de artes plásticas: Francia no anda escasa del adjetivo «nacional», justo cuando tanto parece dolerle defender en su cultura la idea de una identidad...

Ahora bien, ese rechazo a aceptar y favorecer una escuela de París e imponerla en consecuencia a la atención del extranjero, el malestar si es que no vergüenza de afirmar nuestros valores en el momento en que nuestros vecinos alemanes, italianos e ingleses sacaban su bandera, pueden medirse también con el rechazo –pe-

[35] *Septentrion*, revista de la cultura neerlandesa en lengua francesa, publicada por la Stichting ons Erfdeel, termina cada entrega con una carta «rectificada» de los Países Bajos que va desde el Flandes francés a la provincia de Groningen al norte y Masstricht al sur. Es militar implícitamente por el restablecimiento de las diecisiete Provincias Unidas que incluían una gran parte del norte de Francia, o al menos por la restauración del reino de los Países Bajos que existió de 1815 a 1830.

reza– a hacer la propia historia. La leyenda de una modernidad que discurre de Cézanne a Picasso, de Picasso a Kandinsky, de Kandinsky a Pollock, y de Pollock a la aparición de una escuela de Nueva York a partir de 1945, una leyenda nacida de rudimentarios análisis de Greenberg y luego mantenida complacientemente[35], había tenido la ventaja de situar a Francia en el origen de la vanguardia. Tiene el inconveniente de eliminarla a mitad de carrera.

Así pues, en lugar de contentarse con esa historia, que nunca será más que ilusión retrospectiva como cualquier historia, habría sido más valiente –y más provechoso– cribar, delimitar ciertos puntos fuertes, ciertos encuentros, ciertas influencias que paulatinamente dibujan una configuración totalmente distinta del arte en Francia después de 1945.

Por no coger más que un ejemplo: entre 1943 y el final de los cincuenta, en París, ¿qué fue de esos encuentros que reunieron a Balthus, Dubuffet, Freud, Giacometti, Grüber, Hélion, Mason y otros más, franceses algunos y otros inmigrados, en torno al tema común de ciertos lugares escogidos de París? No sólo les reunía la amistad, ora en el taller de Picasso en los Grands-Augustins, ora en las cenas de Roger la Grenouille, sino que esos encuentros eran ocasión de intercambiar experiencias y temas, los *Métros* y las *Vues de Paris* de Dubuffet en 1943 y diez años más tarde *L'Atelier de l'Observatoire* de Jean Hélion con sus calabazas y sus desnudos, *La Place* de Giacometti en 1951, y su *Forêt, La Rue, Le Passage du Commerce* de Balthus en 1952, *Le Carrefour de l'Odéon* de Mason en 1954 y, así al alimón, el patio de Rohan, la calle Vaugirard, el Hôtel de la calle Beaux-Arts en que se alojaba por entonces Lucian Freud, la calle de Grands-Augustins, etc. En esos años 1952-1953 hasta un «abstracto» como Sam Francis participaba de esa poesía cuando recreaba en sus telas el gris de los muros del París de entonces. Lo que fuera el barrio de la

[35] A fines de 1973 Clement Greenberg daba en la Academia de Bellas Artes de Viena una conferencia, la última, en la que condenando la pobreza del minimalismo y de la abstracción en general se entregaba al mismo tiempo a una autocrítica de las tesis que había sostenido durante toda su vida. Curiosamente esta conferencia, último estadio de su pensamiento, jamás se cita en Francia, donde sin embargo se ha traducido.

Nouvelle-Athènes para el romanticismo lo fue tras la guerra el de Saint-Germain, entre el Sena y el Luxemburgo, para una escuela que se podría llamar de un cierto «realismo mágico», fuertemente característico y sin par, de no haber sido utilizada esa expresión ya en otra parte[37].

Y no habría que olvidar la fotografía: en ese mismo momento había un grupo, relacionado con los nombres que antes citamos, que supo traducir la realidad singular de ese París de postguerra con una fuerza admirable. Junto a pintores y escultores, Cartier-Bresson, Brassaï y Robert Doisneau, pero también Izis, Willy Ronis y Marcel Bovis han dejado imágenes inolvidables de París.

Esa cadena de amistades, bien distante de la teoría maquinal de los «ismos» que pretende escribir la historia de la pintura moderna en el París de la postguerra, es aquella en la que se ve a un pintor como Balthus conversando con Picasso en el taller de Grands-Augustins, pero también convirtiéndose llegada la ocasión, diez años más tarde, en mentor del joven Lucian Freud, que vivía en una calle cercana al Passage du Commerce. Y aún faltaría remontarse hasta el punto en que el propio Balthus, por ejemplo, al desembarcar en París apenas quince años atrás recibe las lecciones de Maurice Denis y de Bonnard antes de hacerse fuerte con Derain... se perfilaría entonces una genealogía secreta de pintores bien distante de la concatenación abstracta y mortecina de los manuales.

Así hubo en París, durante algunos años, un momento muy intenso y singular de la sensibilidad urbana al que apenas encuentro equivalente en otra parte. De haber vivido, André Chastel se habría dedicado creo yo a recrear ese episodio, y con él algunos otros del arte francés de este siglo, el encuentro de cierto lugar del planeta y ciertos espíritus, ciertas miradas que se cruza-

[37] Sólo la Tate Gallery había de consagrar una exposición a esta temática: «París Post War, Art and Existentialism, 1945-1955» (catálogo dirigido por France Morris, Londres, 1993). En la propia Francia hay que acudir a provincias, por ejemplo, a Antibes con las dos exposiciones del museo Picasso: «L'envolée, l'enfouisement. Histoire et imaginaire aux temps précaires du XXe. siècle» (catálogo dirigido por M. Fréchuret, Ginebra, Skira, 1995) y «1946, l'art de la reconstruction» (catálogo, Ginebra, Skira, 1996).

ron allí, contemporáneos, fraternos..., pero es muy tarde. También se podría hablar en Francia de una *verschollene Generation.*

* * *

Pocos estados habrán consagrado tantos medios como Francia a «promover» el «arte contemporáneo»[38]. En el boletín informativo del Centro nacional de las artes plásticas pueden leerse estas líneas: «Si se alinean uno con otro los FRAC, los centros de arte, las escuelas de arte y los museos *implicados* en la exposición de obras contemporáneas, sin olvidarse del conjunto de encargos públicos, se impone a la primera la progresión del arte contemporáneo en Francia»[39]. A veces llega a ocurrir que en la novolingua ministerial los lapsus tengan significado: «implicar» quiere decir «comprometer en un asunto enojoso» o «señalar en una acusación». Falta de «aplicarse», la «progresión» ha ido a desembocar en un vacío.

¿Por qué? Los reyes, los príncipes, que tenían el privilegio de coleccionar, de hacer encargos y dar el tono, tenían escudos y a menudo gusto, ilustrados como eran por consejeros, pintores, poetas y hombres de buen juicio y cultura. Y sobre todo, tenían tiempo. La longitud de los reinados permitía la ambición de los proyectos, y la duración necesaria para realizarlos. Nosotros hemos tenido el estilo Georges Pompidou, el estilo Giscard d'Estaing, el estilo François Mitterrand... ¿ha sido en algún momento «estilo» en el sentido de Hermann Broch? Claro que no. Estilo es justeza de formas que engancha al entero cuerpo social. Es el consenso de una nación en un momento dado de su historia. No depende de los caprichos del príncipe, que pasa. No queda en lo personal de un capricho pasajero o una ética variable. Al contrario, testimonia el gusto y la moral colectivas de una época. Justeza de formas que, a su vez, también juzga a su época. Y es la arquitectura, cuando existe, la que expone a los ojos de todos los

[38] En la prensa ministerial y las revistas de arte se entiende hoy por «arte contemporáneo» lo que en los años ochenta aún se llamaba «la vanguardia».

[39] *Arts Info (sic)*, boletín del Centro nacional de artes plásticas, n.º 82, enero de 1997, p. 3.

elementos de esa justeza y los recuerda visible y cotidianamente ¿Cómo se podrá infundir nunca en los niños el gusto por el arte que tan ostentosamente se pretende inculcar a golpe de «sensibilizaciones», si cada mañana han de ir a liceos, colegios y centros de enseñanza de una fealdad espantosa e irremediable? Pero no es sólo el gusto por el arte: ¿no es la justeza de formas la primera aproximación, la más viva y sensible, la más determinante también, la primera impregnación de la sensibilidad que conduce a todas esas cualidades despreciadas que son la moral, el esfuerzo, el gusto por apreciar y admirar en una época que tan evidente, tan escandalosa, tan perversamente se ha negado a darse un estilo? Una sociedad sin forma, o como dirían otros según sus respectivas disciplinas, informe, amorfa o anómica, ¿cómo puede llamarse aún sociedad? No somos presa de decadencia, esa palabra que les da tanto terror a nuestros dirigentes que parece desterrada de su vocabulario. Las decadencias son dulces, largas y fecundas. Son los veranillos de San Martín de las civilizaciones viejas. No, lo que se padece aquí es un colapso brutal.

Proyección en el espacio comunitario de lo que son para los particulares la pintura, la escultura, el mobiliario o los objetos decorativos de una época, la arquitectura los atrae a todos ellos como un imán. E incluso tiene sobre ellos el extraño privilegio de atravesar el tiempo. Si no las más bellas, las más imponentes de las catedrales góticas –Estrasburgo, Colonia, Milán– se acaban en el siglo XIX. Es más: son invención del XIX. Por ser memoria y moral, pero también estructura orgánica, el estilo escapa a los requerimientos del tiempo. A cambio, arquitectura y estilo desaparecen cuando las otras formas de arte aparecen demasiado atadas a la tiranía del momento, a la moda de modelos furtivos demasiado débiles, demasiado inciertos, demasiado disparatados o singulares para sostener tal peso y ambición. En nuestro siglo aún ha habido una arquitectura del simbolismo, que fue el Art Nouveau. E incluso una arquitectura cubista en Praga que la Gran guerra cortó en seco. Pero esa arquitectura ya no es más que un decorado colocado sobre una estructura tradicional. Luego están, erráticos, ejemplos singulares de lo que hubiera podido ser una arquitectura del expresionismo, piénsese en los raros edificios de

Mendelsohn y Poelzig. Sin embargo, la *Glas Architektur* no designa en Alemania más que admirables utopías para colgar de la pared. Y el Stijl no se llama así en Holanda más que por antífrasis. Los movimientos racionalistas inventan máquinas de habitar, máquinas de viajar, máquinas de reunir, máquinas de exponer, inmuebles, puentes, mercados, aeropuertos... cuya pobreza funcional y clínica[40] y cuyo vacío semántico demostrará Robert Musil, aunque ingeniero también hombre de gusto. No se habita una máquina. Pero no ha habido arquitectura del surrealismo, ni del expresionismo abstracto, ni del minimalismo, ni del «Body Art», ni del arte «conceptual», ni del de «entornos»... Todos esos movimientos de vanguardia no han hecho surgir un estilo, ni una arquitectura[41]. Por el contrario, no adquieren su interés a ojos de los visitantes más que de los antiguos edificios que los albergan, palacios, monasterios, castillos y abadías. Demasiado débiles o demasiado perezosos para existir por sí mismos, menos aún para dar vida a un entorno arquitectónico, no sobreviven más que acampando en monumentos del pasado, como tropas en desbandada o merodeadores ¿Vanguardia? Sí, pero mercenaria, desmantelada, derrotada y un tanto forajida[42]. Las columnas de Buren no

[40] «El hombre moderno nace en una clínica y muere en una clínica; ¡así que también ha de vivir como en una clínica! Tal era el imperativo que acababa de formular un arquitecto de vanguardia, en tanto otro reformador de la distribución exigía tabiques móviles fundándose en que el hombre tenía que aprender a confiar en su semejante viviendo juntos y no podía permitirse vivir aislado por gusto al separatismo» *L'Homme sans qualités*, trad. al francés de Ph. Jaccottet, París, Le Seuil, 1955, t. I, cap. V («Ulrich»). [Trad. cast.: *El hombre sin atributos*, Barcelona, Seix Barral, 1965, I, 24.]

[41] Se podría objetar que tampoco ha habido arquitectura del naturalismo ni del impresionismo. Pero aquí se usa el ejemplo de la arquitectura como metáfora de un arte cuyas reglas son construir en el espacio, ocupar la extensión. También hubo así una arquitectura del Gründerzeit que corresponde por su espíritu al naturalismo. Y de Monet a Bonnard, el impresionismo está intrínsecamente ligado a un apogeo del arte de los jardines, que es también arquitectura.

[42] Lo atestigua el uso machacón del verbo «*investir*» en el vocabulario de la vanguardia: a falta de exponer una obra, lo que hace ahora el artista es «*investir*» un lugar [N. del T.: «*investir*» significa en francés «invertir» en el sentido de «emplear recursos en algo» y también «investir», «conferir una dignidad»; además el verbo está cargado –o investido– de un significado psicoanalítico, relativo a conferir a un objeto determinados valores psíquicos].

sacan su valor más que del Palais Royal, que las acoge como Bernardo el eremita.

Pero peores aún que esa «materia reservada» de los gobernantes, en la que el kitsch ha corrido parejo al diletantismo, habrán resultado al final la intervención de un Estado que ha pretendido mantener un privilegio de regalía[43] y, tras él, el activismo de los electos locales que en provincias han pretendido imitar a la Corte y apremiados por su mandato no tenían en general ni gusto, ni cultura, ni tiempo. Blasones de vellón para villanos, la promoción municipal de una supuesta vanguardia no era más que argumento electoral que hoy se vuelve contra quienes lo blandieron. Esos notables no habrán actuado de una forma muy diferente del bravo cartero de *Jour de fête* que, con el seso trastornado por los éxitos de los norteamericanos, echando el bofe en los pedales no ceja hasta igualar sus proezas. Es verdad que entretanto el teatro de sus éxitos, el pueblo hundido en su soto y sus caminos entre ribazos, el que describieron precisa y amorosamente Flaubert, Maupassant y Julien Gracq, habrá cerrado sus contraventanas y, sin créditos ni críos, puesto su escuela en venta.

[43] Aplicando, a la par de sus larguezas públicas, una fiscalidad pesada y engorrosa que ha descorazonado a los coleccionistas privados y, sobre todo, abruma a los mismos que pretende defender, los artistas.

IV

La cara y la jeta
(El momento presente)

> «...¿qué maneras de hablar son ésas, "le aticé en la jeta"?... después de todo nadie sabe si lo que tiene el hombre es jeta o cara. Igual es cara, y como usted comprenderá, partírsela a puñetazos...»
>
> Mijail Bulgakov, *El Maestro y Margarita*[1].

De todos los movimientos de la vanguardia histórica curiosamente sólo uno ha perdurado y dura aún, el expresionismo.

En el arte nadie se llamaría hoy «cubista», «futurista», «constructivista», «dadaísta» o «surrealista». Esas efímeras revoluciones formales se han hundido en la historia y ya no son deudoras más que de los historiadores que hoy las estudian como documentos, *disparati* y *disperate*, de una *maniera moderna* que no ha podido encontrar su estilo.

A cambio, en los años noventa se encuentra igual que a principios de siglo una pintura que de Kirkeby a Schnabel se titula «expresionista». A despecho de diferencias locales, un grafismo desenfrenado o convulso, una paleta disonante o reducida sólo a

[1] [cap. 13; hay trad. española en Alianza Ed., Madrid, 1968, 1980, 1994].

blanco y negro, una factura descuidada que a veces se ha llamado *bad painting*, un formato deliberadamente desmesurado, y en fin una imaginería «primitiva» que describa el destino de un individuo reducido al sexo y la muerte o que ilustre los mitos de la nación han hecho del neoexpresionismo de hoy una especie de *lingua franca*. Por su violencia y pobreza recuerda a esas lenguas de bandoleros en que el vocabulario se limita a trescientas palabras y la sintaxis a la interjección. La misma obra tardía de Picasso no se disfruta hoy sino en función de esa estética, y por cuanto parece anunciarla si es que no validarla[2].

Debería alertarnos la insólita permanencia de este movimiento –los otros «ismos» de la modernidad rara vez han durado más de una década–. Al cabo, el expresionismo habrá sido algo distinto de una corriente o un movimiento. Transcurrido el siglo, parece retrospectivamente que ha marcado toda la modernidad con su sello. En origen lengua vernácula heredada de la tradición romántica alemana del norte, desviada por el nazismo para sus propios fines como se ha visto, vuelve hoy como un argot internacional de los talleres. ¿No ha sido ella la manera del siglo XX, donde se han mezclado la paja y el grano, las obras maestras de principios de siglo, de Nolde a Otto Dix, de Beckmann a Kokoschka, de Schiele a Soutine, con las obras a menudo mediocres del fin de este siglo?

Su acogida crítica parece haber conocido igual fortuna. Si hoy ya nadie se interroga sobre el sentido o el valor de los grandes movimientos modernos, el expresionismo aún plantea interrogantes tan vivos como antaño. Aquí hemos evocado las discusiones que habían marcado su nacimiento y plenitud de los años diez a los años treinta, de Brecht a Ernst Bloch, de Hans Tietze a Lukács. Hoy, la discusión no se ha extinguido.

Así, un filósofo como Karl Popper ve en la primacía de una teoría expresionista del lenguaje la causa del declive del arte actual. La crítica que hace de ella es sin duda de orden epistemológico, una crítica que por lo demás viene a coincidir con las que

[2] La obra tardía de Picasso, tan mal acogida en Avignon en 1972, será celebrada algún tiempo después como anunciadora de la pintura neoexpresionista.

hicieron en la Francia de postguerra filósofos como Brice Parain[3], pero que había de quedar oculta sin embargo por la ola del sartrismo. Un lenguaje expresionista –dice– veda cualquier posibilidad de verdad. Las dos funciones inferiores del lenguaje, presentes ya en el animal, son expresión y comunicación. Pero su función superior que sólo el hombre ha desarrollado es la representación, que permite distinguir entre error y verdad. El lenguaje humano no se limita a los gritos de alarma o espanto ni a señales para comunicarse. Ese registro, que se limita a lo inmediato, no autoriza ningún pensamiento ni teoría. Lo propio del lenguaje humano es que puede decir no sólo verdades sino también falsedades, lo que le permite discernir entre verdad y error.

Ahora bien, ¿se pueden derivar de una misma energía primitiva, de una *Urkraft* verbal, de una potencia original por hablar en la LTI, la danza de una abeja ante el panal, el grito o la llamada de socorro para provocar la acción común, y la proyección sobre una tela de un rojo y un verde con su inmediatez empática –esa «expresión de las terribles pasiones humanas» como decía Van Gogh, uno de los ancestros de la teoría expresionista en el arte–, o la atracción entre sí de palabras que no tienen sentido más que por la acción que provocan? «Resulta muy representativo de la superficialidad intelectual de nuestra época –escribe Karl Popper– que se hable como si el lenguaje fuese comunicación, únicamente comunicación y únicamente expresión. Poner el acento sobre esa sola función de expresión del lenguaje ha dado origen por otra parte al expresionismo artístico. ¿Qué es el arte en su acepción general? Expresión de la personalidad: yo, artista, soy importante en el campo del arte; es preciso que me exprese, llegado el caso es preciso que me comunique con los demás. Eso es todo cuanto parece importar en el arte. Y lo que le ha condenado a la ruina [...] Esa es toda la verdad sobre la decadencia del arte; los filósofos superficiales son responsables de su caída»[4].

[3] En su tesis doctoral *Recherches sur la nature et les fonctions du langage*, publicada en 1942 en Gallimard.

[4] Konrad Lorenz y Karl Popper, *L'avenir est ouvert*, Symposium Popper, París, Flammarion, 1995, p. 119.

Otro vienés, el gran historiador del arte Ernst Gombrich, mantendrá un juicio semejante sobre el expresionismo. Si bien se aventura pocas veces a hablar del arte contemporáneo, cuando es así hace constar siempre la mayor de las desconfianzas hacia las teorías expresionistas que en el arte actual son, según él, signo del declive. Tanto en la crítica que hace de Malraux, heredero del pesimismo cultural de Spengler y el romanticismo negro del expresionismo[5], como en su crítica del progresismo en el arte[6], Gombrich recoge las tesis de Karl Popper sobre la miseria del historicismo y las de Hans Tietze cuando en 1925, desilusionado por la evolución cada vez más rápida de un movimiento al que arrastraba la necesidad del historicismo evolucionista, pero también más estéril y repetitivo cada vez, el que fuera su maestro había escrito *La Crise de l'expressionisme.*

* * *

Recordemos que esos dos grandes talentos sobresalientes en sus respectivas disciplinas, Karl Popper lo mismo que Ernst Gombrich, son herederos de una escuela de pensamiento opuesta a cierta tradición de la metafísica alemana, y que en particular rechaza la fascinación de esta última por una *Ursprache*, o lengua original de la que, a su juicio, es la germanidad quien ha guardado los rasgos más puros.

Es en las lindes del romanticismo alemán donde en efecto se pueden encontrar formuladas las primeras aproximaciones a una genealogía del expresionismo. En los años 1770 Hamann y Herder van a fundar la lingüística y forjar en ella las armas para enfrentarse al racionalismo volteriano que la Aufklärung de Federico II quería imponer. Contra la pretensión de una lengua universal de las Luces y la Razón, reivindican ellos la voz propia de cada cual, la *Eigenheit* de la palabra. Lo que descubren es la originalidad –el origen– de una sensibilidad múltiple frente a las

[5] Ernst Gombrich, «André Malraux et la crise de l' expressionisme», Londres, 1954, reimpreso en *Meditations sur un cheval de bois et autres essais sur l'art*, Mâcon, Ed. W, 1986, pp. 145 y ss. [Trad. cast.: *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Barcelona, Seix Barral, 1968, 103 y ss.]

[6] Ernst Gombrich, «Les idées de progrès et leur répercusion en art», Nueva York, 1971, reimpreso en *L'Écologie des images, op. cit.*, pp. 221 y ss.

palabras de todos, las riquezas de culturas diferentes, el redescubrimiento del viejo fondo germánico que se alía con la leyenda de los héroes y de los santos del cristianismo. Forjada en la tradición protestante de crítica filológica de la Biblia y en un medio cultivado que hablaba corrientemente varias lenguas, alemán, francés, inglés y una o dos lenguas eslavas, pero también latín, griego y hebreo, la pasión por el estudio de la lengua, de todas las lenguas, se convierte en vía regia para devolver lo que les corresponde a las potencias del sentimiento. Si se trata de abandonar el dogmatismo teológico de la exégesis bíblica, pero también de hacer estallar el universo cerrado del intelecto en que se acantona el hombre de las Luces, es preciso entonces obrar como si a partir de ahora la Biblia estuviese directamente impresa en la Naturaleza: los árboles, las flores, los ríos o la luz del día, pero también dialectos, fábulas y leyendas o los *Lieder* populares son otros tantos lugares en que el hombre puede volver espontáneamente las páginas del Libro, entrar en contacto con su sentido directa y como inmediatamente.

Un siglo antes de Herder, Vico ya había soñado con hallar los fundamentos de una lengua primitiva a partir de una etimología especulativa. En una época obsesionada por la idea de fundar un diccionario universal del espíritu que indicara los significados de las palabras en las diversas lenguas articuladas, y de referirlas en conjunto a una unidad originaria de las ideas, había imaginado que las palabras primitivas eran raíces de una sílaba, producidas en forma de onomatopeya por un sonido natural u objetivo o bien, en tanto que puro sonido emocional, por la expresión inmediata de un afecto, una exclamación de dolor o placer, de alegría o tristeza, de extrañeza o terror[7]. Esa teoría expresionista de

[7] Un ejemplo característico se encuentra en el libro II de su *Ciencia nueva*: «Las *interjecciones* aparecieron enseguida; esos sonidos articulados, expresión de las pasiones violentas, son *monosilábicas* en todas las lenguas. No es inverosímil que al despertar la *extrañeza* de los hombres los primeros rayos, la *primera interjección* haya debido referirse a Júpiter; ese fue primero el *sonido* «pa», que duplicado dio «papa», interjección que traduce el asombro; de donde el título atribuido a Júpiter, "padre de los hombres y los dioses"». (Citado por Ernst Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques*, I, *Le Langage*, París, ed. de Minuit, 1972, p. 96 [Trad. cast.: *Filosofía de las formas simbólicas*, I, México, FCE, 1971, 101. Gian Battista Vico, *Ciencia nueva*, Madrid, Tecnos, 1995, 224].)

los sonidos primitivos la veía ilustrada Vico por la lengua alemana. Abriendo camino a Fichte, que mucho más tarde fundaría en la lengua la idea de nación alemana, la consideraba en efecto como *Ursprache, lingua madre* de todas las lenguas en la medida en que los alemanes, que jamás habían sido dominados por conquistadores extranjeros, habían podido conservar desde los tiempos más antiguos su pureza, el carácter de su nación y de su lengua, en pocas palabras, una auténtica lengua original[8].

Sin llegar a abrazar en ningún momento las tesis de Fichte –puesto que su descubrimiento del tesoro de las lenguas es apertura al mundo e incluso al mundo divino, y no inclusión en el territorio cerrado de una nación[9]– Herder retoma en su *Tratado sobre el origen del lenguaje* de 1772 esa visión de una fuente originaria, sustraída a la reflexión del entendimiento y sumida en la oscuridad del sentimiento y su fuerza creadora, poética e inconsciente. El lenguaje remite a la dinámica de la palabra, pero ésta remite a su vez a la del afecto y el sentimiento, primer estrato y potencia primitiva de la creación[10]. El tesoro de los cuentos populares, los mitos y las fábulas, los cantos

[8] Véase Ernst Cassirer, *ibid.*, pp. 96-97.

[9] Fichte no puede plantear la identidad de lengua y nación sino en la medida en que Alemania queda como la «*späte Nation*», la «nación retrasada» en toda Europa, a la que las guerras napoleónicas obligan a reunificarse y en donde el tesoro de la lengua, tan tardíamente descubierto, se torna hacedor del sentimiento nacional. Recordemos que la lengua hablada en la Corte de Berlín era el francés. El alemán quedaba como lengua de palafreneros. En el imperio Habsburgo, otro caso de lámina, se admitían once lenguas con estatuto legal; número este superior, hay que señalar, al de las lenguas admitidas en la actualidad en el parlamento europeo de Estrasburgo. El famoso discurso de Fichte sólo puede leerse en este contexto, sin ver en él necesariamente un pródromo del nacionalsocialismo... En su *Carta en favor del progreso de la humanidad* de 1793 también Herder escribirá: «La gloria nacional es una seductora engañosa. Primero nos pica y nos incita; luego, llegados a un punto, nos ciñe la cabeza con una banda de bronce. El ser así tocado no ve en la bruma sino su propia imagen, no es capaz ya de recibir ninguna impresión nueva del exterior. *¡Que el cielo nos preserve de una gloria nacional!*». Apropiándose a menudo de algún aspecto aislado de una obra múltiple y vasta, la crítica francesa ha estado tentada en ocasiones de ver en Herder, erróneamente, un adelantado del nacionalismo y el pangermanismo.

[10] Ernst Cassirer, *op. cit.*, p. 97.

de los pueblos antiguos, conservan los rasgos puramente expresivos de la lengua.

Con todo, y en esto retomará las enseñanzas de Leibniz, aunque una lengua arraigue en el sentimiento, aunque no comience por una necesidad de comunicar y ni siquiera por gritos, sino por sonidos articulados pero aún sin domeñar, sin embargo la auténtica forma espiritual del lenguaje no nace sino cuando su actividad hace manfiesta una nueva potencia primitiva que sólo el hombre ha recibido como dote, no el animal. Así pues esta forma de reconocimiento, de discernimiento propio del ser humano a la que Herder llama «reflexión», hace del lenguaje a la vez que exteriorización inmediata e impulsiva el más alto logro del pensamiento analítico. De este modo, en su *Tratado* Herder se apartará de Hamman para reconocer el valor de la razón humana en la formación de una lengua.

No carece de dificultades semejante genealogía expresionista del lenguaje, que así pretende reunir la expresión de certeza sensible en el choque del instante con la expresión de lo universal al mismo tiempo. Esta doctrina que representa el lenguaje como expresión de nuestro entero ser, especie de canto sinfónico que ordene la totalidad de nuestras sensaciones, tiene sin duda la ventaja de acercarse al máximo a la vida interior, a la manera de la poesía o la música más que al modo de las matemáticas. Pero también excluye toda posibilidad de verdad, como subraya Popper.

Según Herder puede concebirse el lenguaje como producto de la percepción inmediata pero al mismo tiempo obra de reflexión, de discernimiento: «El hombre da pruebas de reflexión cuando la fuerza de su alma se ejerce con la suficiente libertad para que, en el océano de sensaciones cuyo rumor la recorre a través de todos los sentidos, pueda aislar una ola, si me atrevo a decirlo así, retenerla, dirigir a ella la atención y ser consciente (*bewusst*) de estar así aplicándola [...] Da pruebas de reflexión cuando no se limita a distinguir vívida o claramente todas las cualidades, sino que también puede reconocer en sí mismo una o varias como cualidades distintivas: el primer acto de tal reconocimiento proporciona una idea diferenciada; es el primer juicio del alma, y ¿cómo se ha producido ese reconocimiento? Por medio

de una marca (*Merkmal*) que le fue preciso aislar y que se le impuso nítidamente como marca de conciencia (*Merkmal der Besinnung*)[11]. ¡Sea! ¡Gritémosle: ¡eureka! *¡Esa primera marca de conciencia era palabra del alma! ¡Con ella estaba inventado el lenguaje humano!*»[12].

Como señalará Cassirer, el lenguaje según Herder puede concebirse en este sentido como producto de percepción *inmediata* y al mismo tiempo enteramente obra de *reflexión*, de discernimiento: precisamente porque este último no es algo exterior que se añade después al contenido de la percepción, como ocurre en la tradición de la razón clásica, sino que entra en ella como por una iluminación repentina, como elemento constituyente.

Dicho de otro modo, Herder extrae lo mediato de lo inmediato por una especie de juego de manos. Tal sería el postulado del expresionismo. De la pura existencia de certeza sensible hace surgir sin embargo dos cosas que ya son seres separables, un yo y un objeto, «*ein Dieser als Ich und ein Dieses als Gegenstand*»[13], por mucho que su nombre quede indeterminado –cosa que ocurre más aún en alemán que en francés, pues donde el francés dice «*il est*», literalmente «él es», y en consecuencia ya se denomina al ser «él», el alemán se contenta con decir en neutro «*es ist*», «il y a quelque chose» [en castellano, «hay»]. El nacimiento del psicoanálisis, su condición de aparición en el campo de nuestros conocimientos quizás sea inseparable a este respecto de esa particularidad de la lengua alemana que permite decir «*Es denkt in mir*», «ello piensa en mí», donde nosotros nos contentamos, fieles a la razón clásica, con decir «*Je pense*» [en castellano, «pienso», entendiéndose el sujeto sobreentendido en el verbo].

[11] [El término *Besinnung* incluye en sí la raíz *Sinn*, común a «los sentidos» y «el sentido, el juicio, el seso». Esa coincidencia expresa en alemán directa y sensiblemente la idea de un proceso que es a la vez cosa inmediata de «los sentidos» y reflexiva o mediata «del sentido»: el proceso de *Besinnung*. Este rasgo, que parece pertinente en la discusión en curso (véase párrafo siguiente), se pierde con la traducción por «conciencia», y con casi todas las demás sensatamente concebibles en lenguas romances].

[12] Johann Gottfried Herder, *Traité de l'origine du langage*, trad. francesa de Denise Modigliani, París, PUF, 1992, pp. 58-59.

[13] Véase Brice Parain, *op. cit.*, reed. 1972, cap. X, p. 205 [N. del T.: «Un esto como yo y un eso como objeto»].

Así, según Herder, la lengua no es ya representación transparente a su objeto, es intrínseca y necesariamente un indefinido devenir: contiene las leyes de nuestro conocimiento experimental, es decir, se abre al campo de lo posible. El discurso de Herder constituye el preciso y exacto lugar en que el antiguo concepto racionalista de «forma reflexiva», es decir el mundo cerrado de «representaciones» que había dominado el siglo de las Luces, se convierte en el concepto romántico de «forma orgánica», ya no cosa producida sino manera de formar y engendrar del espíritu[14].

Si el grito aún puede corresponder al ámbito de las simples interjecciones, excede tal significación desde que deja de exteriorizar por reflejo una impresión sensible inmediatamente recibida y expresa una perspectiva determinada y consciente de la voluntad. La conciencia ya no está entonces bajo el signo de la reproducción, sino de la anticipación: no se demora ya más en el presente de lo dado: pone un pie en la representación de un por-venir[15]. La relación estática, por decirlo así, entre sonido y significación queda sustituida por una relación dinámica, una dinámica de la palabra remitida a su vez a la dinámica del sentimiento y el afecto.

A partir de aquí el error ya no se puede definir sino como una posibilidad no realizada, una hipótesis que no se ha verificado. Esta doctrina que acaba en la acción y no desemboca más que en acción se demuestra al mismo tiempo incapaz de definir la regla de la acción verdadera. No tiene otro recurso que contentarse con ser una historia de los sucesos, lo que pronto será el puro devenir de Hegel, «*das einfache Werden*», una fenomenología. Cualquier obra ya no obtendrá en adelante la validez de su existencia de su valor intrínseco, sino del lugar que ocupa en una cadena de progreso sucesivo. Ninguna palabra es ya verdadera o falsa, en el sentido que implica que la verdad es universal, es decir la misma para todos. Ya nada es más que interpretación de lo real por parte de los personajes de un drama, de un drama cuyo origen ignoran y cuyo desenlace no alcanzan a presentir. El artista se torna sonámbulo, parecido a una heroína de Füssli a la que

[14] Véase Ernst Cassirer, *op. cit.*, p. 101.
[15] *Ibid*, pp. 255-256.

atormenta según la fórmula de Hegel *der heilige Weltgeist*, el sagrado espíritu del mundo.

Hay gran trecho, sin duda, de las investigaciones sobre el origen del lenguaje que llevan a cabo Vico, Hamann y Herder al uso descarriado que de ellas hará la LTI. La fascinación del nazismo por una *Ursprache* nórdica, fundamento de la pureza de la «raza» aria, tiene poco que ver con el *Ursprung der Sprache* que ocupará a los románticos, de Fichte a Jacob Grimm[16]. Reconozcamos sin embargo que la perversión del sentido se volvía ya posible a partir de un postulado expresionista que establecía la identidad entre la sensación, inmediata, y la reflexión, mediata.

«Pensamiento fundamental», dirá Nietzsche: «En todos nuestros juicios hay que tomar como norma el porvenir, y no buscar tras de nosotros las leyes de nuestra acción»[17]. Tanto da decir que no hay norma en absoluto. En esta creencia en el progreso indefinido postulada por el expresionismo veía Nietzsche también el pesimismo de la condición moderna. Es precisamente la razón por la que Hans Tietze, tras haber sido campeón del expresionismo, se apartará de él, viéndolo como víctima de ese culto al cambio rápido e indefinido que había instituido el sistema de Hegel, siguiendo a Herder[18].

[16] Es el darvinismo, difundido en Alemania por las enseñanzas de Haeckel en los años 1870, el que va a darle al prefijo «*Ur*» su coloración biológica y luego racial. Cuando Fichte publica en 1800 *Die Bestimmung des Menschen (El destino del hombre)* vuelve en varias ocasiones al uso del término *ursprünglich*, originario, pero en un sentido únicamente romántico: *ursprüngliche Denkkraft, ursprüngliche Bildungkraft*, etc., pero munca el término *Ursprache* como tal. Por contra, en una edición publicada en 1941 el postfacio escrito por un tal Edouard Spranger se derrumba bajo una avalancha de compuestos con *Ur-*: *Ursubstanz, Ursubjekt, Ursache, Ur-Ich, Urgrund, Urphantasie, Urbild, Ureinheit*, etcétera [proto-substancia, -sujeto, -cosa, -yo, -fundamento, -fantasía, -forma, -unidad]. Al recorrer los títulos de las obras de Joseph Beuys, cuyo gusto por la retórica de la LTI ya hemos señalado, se vuelve a encontrar uno sin sorpresa con igual fascinación: *Urfisch* (protopez), *Urschlitten* (trineo primordial), *Urmensch* (protohombre u hombre primordial). Usando un revoltijo tomado en préstamo a C. G. Jung, en sus textos también apelaba Beuys continuamente a las ideas de *Urbild* (imagen primordial o arquetipo) y *Urwort* (palabra primordial).

[17] Cit. por Brice Parain, *op. cit.*, p. 193. Parain sin embargo se remite a la edición incompleta de *La voluntad de poder* que era la única existente en esa época. Convendría referirse a una edición actual.

[18] Ernst Gombrich, *op. cit.*, p. 269.

Así pues la totalidad subjetiva que pretende proteger el expresionismo, ese canto sinfónico que aúna en sí certeza sensible y expresión de lo universal, no puede conservarse. Queda destruida por la frase de hoy que sustituye a la de ayer, lo mismo que los bocetos de la obra una vez publicada. ¿Se trata siquiera de bocetos? El expresionismo no alinea una serie de esbozos, de *bozetti* que obedezcan a la estética del *non finito* de la época clásica de la representación y que sean etapas necesarias de la obra final, e incluso a veces un presentimiento de la obra maestra. Por el contrario, precarios palimpsestos, balbuceos pronunciados bajo el impacto de la sensación inmediata, hundido en la profundidad del sentimiento de una fuerza original que le sumerge en todo instante, lo que amontona son series indefinidas de pruebas de una obra diferida hasta el siempre jamás, «desobrada», que dirá en nuestros días Maurice Blanchot, llevada a los límites del sinsentido, habitada como está por la tentación de la nada pero torturada también por lo que Cézanne llamaba «la impotencia para realizar».

* * *

Es sabida la fortuna que tendrá esta ideología entre los creadores e intelectuales de nuestro tiempo. Cuando Michel Foucault remata su arqueología de las ciencias humanas, ese ensayo a un tiempo tan brillante y tan irritante, es para ensalzar en el último capítulo un arte en que el hombre, llegado a la cima de toda palabra posible, «no llega al corazón de sí mismo –dice– sino al borde de lo que le limita: esa región donde merodea la muerte, donde el pensar se extingue, donde la promesa del origen retrocede indefinidamente»[19]. Y para ver los heraldos de tal arte en Mallarmé, en Roussel, en Artaud. Ese trastocamiento es contemporáneo de Sade, añade, de esa «obra incansable [que] pone de manifiesto el precario equilibrio entre la ley sin ley del deseo y la meticulosa ordenanza de una representación discursiva» (...) «el orden del discurso encuentra ahí su Límite y su Ley»[20]. ¿Sade, he-

[19] Michel Foucault, *Les Mots et les choses. Une archeologie des sciences humaines*, París, Gallimard, 1966, p. 395. [Trad. cast.: *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1968.]

[20] *Ibid.*, pp. 222-223.

raldo del expresionismo, el punto en que se olvida el orden del discurso? ¿«Justine y Juliette en el nacimiento de la cultura moderna»? ¿Cómo no suponer a veces bajo el fulgurante lenguaje de Foucault una especie de impostura por omisión, de complacencia para con la *hybris* en todo caso? ¿Cómo no oponer a los citados otros nombres que fueron contemporáneos suyos y que testimoniarían, por el contrario, que el lenguaje no es la expresión errática de nuestro ser sino su regla, ni experiencia del límite «donde merodea la muerte, donde el pensar se extingue», sino igualmente fundación de un centro e instauración de una conciencia? En su elogio de «la revuelta romántica contra un discurso inmovilizado en su ceremonial hasta el descubrimiento por Mallarmé de la palabra en su poder impotente», en el que sin embargo se olvidan extrañamente los nombres de Herder, de Fichte, de Humboldt, genios apostados en el umbral de nuestra modernidad que no se citan jamás, ni se critican, en ese peán de una literatura que «encerrada [en] una intransitividad radical, se desvincula de todos los valores que podían hacerla circular en la época clásica (el gusto, el placer, lo natural, lo verdadero) y hace nacer en su propio espacio todo lo que pueda asegurar la denegación lúdica de aquéllos (lo escandaloso, lo feo, lo imposible», para venir al cabo a «pura y simple manifestación de un lenguaje que no tiene por ley sino afirmar [...] su abrupta existencia»[21], ¿cómo no suponer bajo el gongorismo del estilo la peligrosa ligereza de un dandy de las ciencias humanas?

* * *

Sin duda el arte ha dejado de ser hace mucho tiempo lugar de un saber como lo era en el Renacimiento, campo privilegiado de una *mathesis universalis* por ejemplo a través del ejercicio de la perspectiva o las proporciones del cuerpo humano. Ya no es tampoco el lugar en que se reunían el *doctus* y el *dilectus*, conocimiento intelectual y placer de los sentidos. Como cuestionamiento de lo verdadero y lo falso, como comprobación de error y verdad, la ciencia le ha abandonado para constituir e inquietar otros campos de actividad humana.

[21] *Ibid.*, p. 313.

Así pues no es pertinente la crítica que Karl Popper hace del arte en nombre de la ciencia, rehusando ver en el arte contemporáneo una especificidad expresiva que se alza aparte de las cuestiones de verdad o falsedad en el lenguaje. Esta crítica viene de la nostalgia de un tiempo en que la práctica del arte aún estaba sujeta a una concepción instrumental que permitía escoger los medios en función del fin perseguido, y suponía por tanto dominio y respeto de reglas explícitas, incluido el problema del error y la verdad.

Es la misma nostalgia de esa concepción racional del arte la que embarga a Ernst Gombrich cuando en un giro de la conversación se permite confesar en una entrevista su malestar: «Los progresos de la ciencia moderna son tan asombrosos que me siento un poco molesto cuando veo a mis colegas de la universidad discutiendo de códigos géneticos mientras los historiadores del arte discuten el hecho de que Duchamp enviara un orinal a una exposición. Piense usted en la diferencia de nivel intelectual, verdaderamente no es posible una cosa así»[22]. El *territorium artis* que antaño se nutría de la convergencia de todos los saberes se ha visto reducido en efecto a no ser más que un pellejo que encoge por todas partes. Las apuestas intelectuales y epistemológicas pero también las grandes cuestiones metafísicas de nuestra época se encuentran en la física, en la biología, y no en la práctica errática de los estudios. No es ya en galerías ni museos de arte contemporáneo donde se pueden medir las grandes revoluciones formales de nuestro tiempo, sino en esos laboratorios y talleres donde se desarrollan técnicas nuevas de fabricación de imágenes, los que han tomado el relevo de los grandes problemas que el arte de pintar aun sabía plantearse y resolver el siglo pasado, y además con una fiebre creadora que recuerda lo que fue la actividad de las *botteghe*. Por no coger más que un ejemplo, el desarrollo de la imagen virtual, puede pensarse que supone en el orden de la visión, entendida como reflexión y maestría en el arte de representar el mundo sensible, una revolución comparable a lo que fue la invención de la pers-

[22] Ernst Gombrich, «Entretien» en *L'Image*, París, Museo de Historia contemporánea, BDIC, n.º 2, marzo de 1966, p. 207.

pectiva científica en tiempos de Durero y Pèlerin Viator[23]. Una revolución que prosigue y remata aquélla.

Las ideas de aprendizaje, maestría, oficio o perfección técnica que han abandonado los estudios de los pintores hace una barbaridad subsisten sin embargo en otras formas de arte que las requieren hoy como ayer. Un director de escena podrá someter a los cantantes según su capricho a las más inesperadas acrobacias, hacerles cantar la Traviata haciendo el pino con la cabeza metida en un inhalador, las Valquirias en equilibrio a diez metros del suelo o a Papageno transformado en Bidendum, que aun sometido a la tortura de tales moderneces el cantante no dejará de tener que estar dotado para el canto ni de tener que respetar una disciplina vocal tan estricta hoy como antaño y mantenerla cada día con largos y enojosos ejercicios. Y las Hijas del Rin podrán aparecer vestidas de bañistas con un pingajo de látex sadomasoquista, que sus evoluciones se someterán no obstante a los dictados de un director de orquesta que a su vez, por genial que sea en el arte de dirigir, no puede sino obedecer a la partitura que tiene ante sus ojos. En el campo de la danza contemporánea las desviaciones más audaces sólo se autorizan en tanto el cuerpo del bailarín siga sometido a la disciplina más clásica y estricta. Y en cuanto al cine ¿se imagina alguien a un director, tan singular como se quiera, que prescinda de los mejores directores de imagen, sonido y decorados que pueda encontrar en el mercado? ¿Serán pues las artes plásticas el último terreno en que el dejar hacer se imponga con tal arrogancia?

No se puede olvidar que tanto Gombrich como Popper, neokantianos los dos, reflejan en su particular desconfianza ante cier-

[23] El director de la mayor sociedad de herramientas informáticas destinados a la fabricación de personajes virtuales puede decir así de su actividad lo siguiente: «En la búsqueda del realismo hay aún numerosos desafíos a los que responder. Por ejemplo el agua; se puede crear un océano virtual bastante convincente, pero sigue habiendo problemas para crear olas. Lo mismo con los seres humanos, nos enfrentamos aún a terribles dificultades para representar los cabellos [...] aunque los progresos sean rápidos no hay que perder de vista que nuestra industria es aún muy joven; estamos al principio de una evolución comparable al descubrimiento de la perspectiva por los artistas italianos en el Renacimiento» (David Morin en el periódico *Liberation*, 26-27 de julio de 1997).

tos aspectos del arte contemporáneo las ideas filosóficas del círculo de Viena del que ambos proceden[24], y en el que el lenguaje se sometía al tribunal de la ciencia[25]. La superación de la metafísica que el positivismo vienés pretendía efectuar mediante el análisis lógico del lenguaje, según palabras de Carnap, era ante todo la puesta en cuestión de las «concepciones del mundo» a la alemana, de ascendencia romántica, cuyo peligro habían podido apreciar efectivamente en su utilización política, desviadas y pervertidas con los fines que ya conocemos para invocar por ejemplo el *Volkgeist*, el alma de un pueblo, en forma casi material. Es por ir contra tales enunciados, «pseudoproposiciones» que versan sobre «pseudoobjetos», por lo que recordaban la necesidad de fundar una lengua en el respeto a la legalidad lógica que preside la formación de proposiciones «dotadas de sentido», es decir verificables y observables como es el caso de las proposiciones científicas.

Ello no obstante ¿es posible contentarse con una lengua cuya sola cualidad fuera una *efficiency* a la norteamericana, y en la que la ciencia tendría autoridad absoluta donde antaño la ostentaran Dios o la Naturaleza? Es en efecto en el mundo anglosajón donde el empirismo lógico encontrará aplicación a partir de 1930, y el triunfo a partir de 1940. A través de las ciencias humanas se constituyó allí una especie de programa de planificación de acciones y racionalización de decisiones que venía a corresponder, en el plano práctico, al sueño teórico de fundar una lengua universal cuyos enunciados fuesen tan rigurosos y lógicos como los de las matemáticas. ¿No se apasionó Carnap en su juventud por el esperanto? Gran parte de la abstracción geométrica a fines de los años veinte

[24] A decir verdad Ernst Gombrich está más cerca del pensamiento del segundo Wittgenstein, el de los «juegos de lenguaje» opuestos al paradigma de la «representación», que de la lógica de Carnap. Por otra parte su larga amistad con Robert Musil le llevará a forjar en su camino como historiador de las formas una actitud irónica y lúcida apropiada para hacerle desconfiar en lo referente a la modernidad de las manifestaciones de irracionalismo, de la tendencia al misterio y la expresividad mística, y aún más del antiintelectualismo expresionista de los mitos de regeneración.

[25] Tomamos prestada esta formulación del título del artículo de Dominique Lecourt, «Le langage au tribunal de la science. À propos du cercle de Vienne», en *Sciences et langues en Europe*, dirigido por Alain Chartier y Pietro Corsi, París, EHESS, 1996, pp. 203 y ss.

nacerá y se desarrollará a partir de tales especulaciones sobre una lengua universal accesible al mayor número posible. Las formas humanas simplificadas de Peter Alma y Gerd Arntz[26], quienes las utilizarán en la imaginería estadística imaginada por Carnap para representar procesos políticos y económicos, anuncian el vocabulario pictográfico de figurines y homúnculos captados en diversas situaciones que en nuestros días se utiliza en los lugares públicos a lo largo y ancho del mundo, aeropuertos, escuelas, etc., para señalar una prohibición, un peligro o un uso. Utilizados asimismo por pintores del «Progressive Kunst» como Hoerle y Seiwert, abrirán camino a la abstracción serial o geométrica de Richard Paul Lohse, Morellet o Gottfried Honegger[27].

Sin embargo es pura cuestión de lenguaje no querer tomar en consideración más que la sola función cognoscitiva. En el proceso entablado al romanticismo alemán y su retoño más reciente, el expresionismo, el propio Carnap tenía que acabar por reconocer que «enunciados como los de la poesía pueden tener una función "emotiva" o "expresiva", que expresan también el "sentimiento de la vida", el sentimiento cósmico, del infinito, de la eternidad, del más allá...»[28].

[26] Formado bajo la influencia de Mondrian y del Stijl y más tarde del constructivismo ruso, Peter Alma (1886-1969), se instaló en 1923 en Berlín, donde se encontró con Gerd Arntz (1900-1988). Ambos asociaron formas simplificadas y mecánicas a un contenido de inspiración marxista. En particular el segundo desarrollará un método de imágenes estadísticas en el Instituo gráfico de estadísticas de Viena.

[27] Carl Einstein, uno de los principales teóricos del arte de esa época, mantendrá un juicio severo sobre esa forma de arte. Tras visitar una exposición de arte abstracto geométrico en Zurich en 1929 escribe: «Esos pintores ponen en juego una especie de matemática de aficionados para hinchar de importancia general sus soluciones ramplonas. Todo eso es una historia muy vieja: la generalización como medio de poder. Los tensos cuadros de sus predecesores, casi imposibles de descomponer, se reducen a fórmulas expurgadas, lo que quiere decir que se los *vacía* [...] Esos cuadros homogeneizados no son a nuestro juicio sino hipertrofias del orden. Policías teóricos regulan la contabilidad de las formas, de la que queda cuidadosamente excluida cualquier sorpresa. Se fabrican sucedáneos de arquitectura, cuadros colectivos o doctrinarios absolutamente superficiales...» en *Documents*, n.º 6, 1929. Suponemos que con tales declaraciones Carl Einstein sería acusado hoy en día de fascismo.

[28] D. Lecourt, artículo citado, p. 207.

Al cabo el arte de este siglo tiene así que arrostrar un doble escollo. Por un lado, un expresionismo bastardo convertido de extremo a extremo en una especie de jerga universal que sin embargo muestra en ocasiones inquietantes reminiscencias nacionalistas, particularmente en su país de origen como hemos visto[29]. Por otro lado, el dominio de una lengua universal y abstracta, garantizada por la lógica de una «ciencia unificada» que corresponde a la empresa planetaria del mundo técnico y tiene puestas sus miras en una racionalización integral de la existencia.

¿Expresionismo, esto es, idiotismo que exalta el suelo originario, el *Volkgeist* del que dijera Renan que a sus ojos era «el explosivo más potente de los Tiempos Modernos»[30], lengua que bebe en el fondo oscuro del ser y se abre a lo infinito como en el neoexpresionismo alemán, pero a riesgo de un irracionalismo que siempre renace y cuyos desastrosos frutos conocemos? ¿O bien *Weltsprache*, lengua universal capaz de abolir, en la intención de sus promotores, todas las fronteras nacionales y asegurar la concordia entre los pueblos con una comunicación libre de parásitos, pero entonces también lengua abstracta formalizada, uniformada, expurgada de toda dimensión afectiva y subjetiva, como el arte norteamericano de los años ochenta?

¿Cómo conciliar el apego a lo vernáculo, sin el cual la obra pierde su carne y su peso de testimonio único, con el proyecto de lo universal en virtud del cual la obra se dirige al conjunto de la humanidad? ¿Cómo inventar un arte que no sea expresión de lo local y exaltación artera del nacionalismo, ni amenaza de unificación, de «globalización» como hoy se dice, del conjunto de las culturas del planeta?

* * *

No obstante, se sigue hablando de la justeza de un tono tal y como se alude a la de un término, de la finura de un trazo o la

[29] *Vid. supra*, p. 99.

[30] Citado por A. Finkielkraut, *La Défaite de la pensée*, París, Gallimard, 1987, p. 57. [Trad. cast.: *La derrota del pensamiento*, Barcelona, Anagrama, 1987.]

de un análisis, de elegancia en una composición musical como en una solución matemática. Esa justeza de la sensibilidad converge aquí con lo que llamaba más arriba justeza de estilo. En ella belleza y moral se confunden. Hoy como ayer el ojo ejercita su poder de discriminación tal y como el oído distingue en música un sonido equivocado de uno correcto: su capacidad diacrítica es incluso asombrosa, alertada por la más ínfima variación de color, forma o iluminación. El gusto, el *gustus,* se prueba a partir de la menor cantidad posible del objeto degustado, de la toma más leve, de la pizca mínima, como una muestra de laboratorio que el investigador somete a los más finos análisis. Es prueba, ensayo, destreza, distinción tanto como degustación. El gusto reúne así el sabor de lo sensible y la verdad de lo inteligible, que discierne lo justo de lo falso. La razón viene luego a articular entre sí esos diferentes afectos, subordinarlos, edificar en fin con la sintaxis la admirable y justa arquitectura. ¿No evoca Proust, y a partir de la sensación más íntima y fugitiva, la más impalpable y también la más inmaterial, a partir del perfume y los olores, algo tan sólido como el palacio de Kublai Khan, «el inmenso palacio del recuerdo»? Hay una lógica de las proposiciones del gusto como la hay de los enunciados en la lengua. Eso es lo que Broch llamaba estilo.

Así pues, el arte sigue siendo, como en los tiempos de sus logros más altos, *logos* fiel a su etimología, ese *leg* común a latín y griego cuyo sentido original es «reunir, coger, escoger»[31] y que así evoca la idea de vincular y unir y a la vez, inseparable de aquélla, la de distinguir y escoger. Como *logos,* el gusto «vincula», reúne saber y sensación, los acuerda como se acuerda un instrumento, escoge y sopesa al tiempo que desgrana y gusta la sustancia de las cosas. El vocabulario lógico de error y verdad converge aquí con el de la estética: *eligere* e *intelligere,* escoger y comprender, prender, reunir, juntar, confundir por tanto y al mismo tiempo distinguir, escoger, elegir. La dicción del saber en tanto predicción de la verdad y dilección del ver, en tanto predilección del sentido, se funden aquí en un fenó-

[31] Tomado de P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque, op. cit.*

meno extrañamente semejante al que nos permite distinguir de inmediato, en la infinita y vertiginosa diversidad de rostros humanos, éste de aquél[32].

Ahora bien, ese fenómeno de conocimiento que es a la vez reconocimiento de un *principium individuatonis*, fuente de toda moral y defensa ante cualquier terror, no es sólo un proceso lógico de representación mental, de comprensión que se efectúa a través de una multiplicidad de signos distintivos, es ante todo un movimiento ético. Es el gesto de gratitud hacia aquel a quien se dan muestras de «reconocimiento», en ese impulso doble que contiene el hecho de identificar, es decir, distinguir a un ser entre la multitud, sustraerle al anonimato, pero también alegrarse de su presencia, de saludar su singularidad de ser otro, de poder distinguirle aún. La justeza del *logos* se reúne aquí con el problema de la justicia –lo «comprende»–. «Si el cara a cara funda el lenguaje –dice Lévinas–, si el rostro trae consigo el primer significado, e instaura la significación misma en el ser, entonces el lenguaje no sólo sirve a la razón, es la razón»[33].

Sean en nombre del marxismo o del positivismo lógico, las críticas contra el expresionismo que aquí hemos analizado nunca se han llegado a plantear más que por exigencia de lo político. Dejan sin embargo en la sombra no sólo la cuestión ética sino también la moral. A despecho de sus esfuerzos por fundar una deontología lógica, el empirismo que asienta la veracidad de sus enunciados en la autoridad de la ciencia deja así a un lado la cuestión de que la vida de seres humanos supone reglas, valores, normas que no competen a una simple «ciencia de los comportamientos» por sofisticada que sea. El problema lógico del error y la verdad no calca el reparto moral en justo e injusto. Aquí es donde el arte, con toda su irreductibilidad sin duda pero también con su apuesta humana, «emotiva», converge con la moral y encuentra quizás su salvación.

[32] Sobre dilección, amor tierno y pío, Bossuet: «La sola dilección nos hace obrar naturalmnte, por inclinación»; y Malebranche: «La atención es la oración natural del alma».

[33] E. Lévinas, *Totalité et infini, op.cit.* p. 228.

* * *

«¿No es verdad que nombrar es cierta actividad que tiene por objeto las cosas? [...] Ahora bien, ¿no hemos encontrado que las actividades no existen por relación con nosotros, sino que tienen por sí mismas cierta naturaleza particular? [...] De manera que también nombrar es cosa que hay que hacer del modo que les sea natural a las cosas, y que se las nombre y sean nombradas, y con el instrumento que se quiera, pero no de la manera que nosotros queramos...»[34].

«No de la manera que nosotros queramos»: recordemos el epígrafe de este capítulo: «...¿qué maneras de hablar son ésas, 'le aticé en la jeta'?...», pregunta el protagonista de *El maestro y Margarita*. La cuestión conlleva algo más que una querella estética, se ven envueltos la idea misma que uno se haga del ser humano y el vínculo que le une a otro: «después de todo nadie sabe si lo que tiene el hombre es jeta o cara». De la respuesta a la cuestión deriva el uso que se haga del lenguaje: «Igual es cara, y como usted comprenderá, partírsela a puñetazos...».

El lenguaje del artista no es expresión violenta, idiotismo inmediato de un yo «profundo», como han pretendido demasiado a menudo las doctrinas de la modernidad. Pero tampoco es el ejercicio regulado de la razón científica conforme al encadenamiento de enunciados lógicos y verificables. No gobernamos el lenguaje, no hacemos que se pliegue a nuestras leyes a la manera en que el dictador dicta sus palabras, es el lenguaje el que nos lleva y nos obliga, somos nosotros los que nos plegamos a su ley. ¿Hay que recordar que en 1929, año en que aparece el manifiesto del Círculo de Viena con el título *La concepción científica del mundo*, es el mismo en que Freud publica *El malestar en la cultura?* A la utopía cientifista, a la quimera optimista del primer texto respondía el inquieto escepticismo del segundo, que entendía más bien del lenguaje, de lo mejor y lo peor, de sus trampas y poderes a la vez maravillosos e inquietantes.

En consecuencia, ni, ni. Ni expresionismo ni formalismo. Ni abandono a las pulsiones de la sinrazón ni sumisión a racio-

[34] Platón, *Cratilo*, 387 c-d. [Trad. cast.: *Diálogos II*, Madrid, Gredos, 1983.]

nalidad alguna. Si el arte contemporáneo suscita tantas polémicas hoy en día ¿no es porque el público, por poco informado que esté de su desarrollo, adivina en él la forma ejemplar de la deriva a la que sucumbe la lengua? Al profesor que le hace notar a su alumno que su examen es incomprensible, de puro inarticulada su expresión, este último le replica extrañado y casi indignado «¡pero yo ya me entiendo!»[35]. Lo que de notable hay en tal protesta no es tanto lo que descubre del ascenso de un idiomatismo que alcanza la idiocia y la reducción de la lengua a parataxia, es que desde ahora esa singularidad morbosa se reivindica como expresión de libertad individual. Los «quiero decir...», ese latiguillo que hoy salpica el más pequeño enunciado oral de nuestros contemporáneos, suenan como la airada reivindicación del niño que no sabe hablar aún y no obstante se niega a aprender.

Muchos artistas han recusado a lo largo del siglo XX el terror del modernismo, renunciando a reclamarse de ninguno de los movimientos que han jalonado su curso: de vuelta de la falsa *koinè* de la abstracción y su pretensión de decir lo universal, pero asimismo del idiotismo expresionista, recelosos de su negligencia y desenvoltura, entendidos ambos términos en su sentido exacto. El primero, como aquello que desliga al *logos* de su *leg* original para abandonarlo a la indiferencia del *negligere*. El segundo, como movimiento de desprecio, el gesto de desenvoltura en el sentido latino del término, el que se vuelve y se aparta del cara a cara, del *vultus*, del «voult» sagrado por el que el hombre afirma su relación con la trascendencia. Fieles al rostro, religados, realiados en el cara a cara humano sin atentar contra él, sin asesinarlo, envilecerlo ni recusarlo, desde un Picasso obstinadamente dedicado a decir lo real y rechazando el salto a la abstracción hasta un Beckmann que aun en el exilio americano daba testimonio del destino alemán, de Bonnard a Balthus, de Spencer a Freud, de Hopper a Giacometti, de Musič a Arikha, todos habrán obedecido así a la palabra que Martin Buber, heredero de una antropología ética, resumió una vez como antídoto al terror de nuestro tiempo: «Sólo quien conoce la relación con el Tú, y su presencia,

[35] Recuerdo personal.

es capaz de tomar una decisión. Quien toma una decisión es libre, porque se ha presentado ante el Rostro»[36].

* * *

¿Puede uno presentarse ante el Rostro? ¿Es posible alguna vez ese cara a cara de la criatura del que habla Lévinas, en el que se funda el origen del lenguaje?

Vico veía en el rayo el asombro primero de los hombres. El hizo nacer la interjección dirigida a Júpiter, ese sonido «pa» primordial que duplicado había de ser el título mismo que se le atribuyera, «padre de los hombres y los dioses»[37]. Ahí se funda el origen de la lengua en el misterio de las teofanías. Rayo y trueno, y en el espacio que separa la chispa que ciega del trueno que ensordece, en el paso del ojo al oído y de la mirada a la palabra, la pregunta y la respuesta, el primer jeroglífico de lo divino y la manifestación del *logos*: estamos en el momento primero del encuentro entre el hombre y la divinidad.

De ese encuentro nos habla Herder cuando en un *eureka* cegador ve desgajarse del hombre el primer signo de reflexión, la palabra del alma[38].

El trueno y el rayo nos avisan de la presencia de los dioses. Puesto que ellos, en la tradición de Atenas como en la de Jerusalén[39], en el monoteísmo como en el politeísmo, no pueden ser mirados ni nombrados[40]. Pero el nombre de la divinidad es impronunciable. «Zeus, cualquiera que sea su nombre, si éste es de su agrado con él le invoco», dice el coro en el *Agamenón* de Esquilo. En la tradición judía, Dios es el Tetragrama que no se pue-

[36] Martin Buber, *Je et Tu*, París, Aubier, 1969.

[37] Ver nota 7 de la página 105.

[38] Ver nota 11 de la página 108.

[39] Por retomar la expresión de León Chestov.

[40] Indudablemente los dioses tienen en el politeísmo un nombre que puede invocarse, y pueden dejarse ver cara a cara, tal como son. Se puede cruzar la mirada con los dioses. Pero tales epifanías obedecen a condiciones tan precisas que en general sobrepasan con mucho las fuerzas humanas. Mirar a Artemisa o a Atenea desnudas en el baño es una experiencia que pagan Acteón con su vida y Tiresias con sus ojos.

de pronunciar sino una vez al año, cuando el sumo sacerdote tiene permitido entrar al santo de los santos, en el momento del *kipur*. En la tradición islámica, si el fiel recita en su rosario los noventa y nueve nombres de Alá se cuida muy mucho de pronunciar el centésimo, que es indecible.

Asimismo, tampoco está autorizado el cara a cara entre Dios y su criatura, pues el rostro de Dios irradia un brillo insostenible por ojo humano. «Se soporta mal la visión de los dioses que se muestran a plena luz», dice Hera a propósito de Aquiles cuando se arriesga a percibir a los dioses en el momento del combate[41]. El esplendor insoportable de los dioses recuerda la blanca brillantez del rayo y llena de terror a quien se expone a él. «Hubo trueno y relámpagos y una densa nube sobre el monte y un poderoso resonar de trompeta; y todo el pueblo que estaba en el campamento se echó a temblar [...] porque Yahvé había descendido sobre él en el fuego»[42].

Para poder manifestar su presencia a los humanos los dioses han de atenuar su resplandor rodeándose de nubes, o los humanos han de protegerse los ojos con la mano a modo de visera, o aun puede que no se dejen ver sino de espalda: «Y al pasar mi gloria te pondré en una hendidura de la peña y te cubriré con mi mano hasta que yo haya pasado. Luego apartaré mi mano, para que veas mis espaldas; pero mi rostro no se puede ver»[43].

Cuando Rothko monta en Houston los velos del Tabernáculo[44], que renuevan en forma visible y transportable tanto la forma como la experiencia de la montaña en la que Dios se manifestó, tiende también un velo parecido a la nube luminosa de la cima, destinado a hacer soportable el resplandor divino y separar el Santo del Santo de los Santos[45]. Se parece además al velo con que Moisés se cubre el rostro para disimular su luz demasiado viva a los hebreos y a la vez, tras hablar con su pueblo, cuando regresa con Dios[46].

[41] Ilíada XX, 131.
[42] Exodo, XIX, 16.
[43] Exodo, XXXIII, 18-23.
[44] Ver nota 22 de la página 85.
[45] Exodo, XXVI, 31.
[46] Exodo, XXXIV, 33-35.

Pero los dioses también pueden adoptar para manifestarse a humanos apariencia humana, y ofrecernos un rostro. Cuando Poseidón, surgido del mar, se acerca a los dos Ajax, se reviste de la estatura y la voz del adivino Calcas. Entre el hombre y su dios hay la bienaventurada intercesión de una imagen –una figura que aun dando testimonio de semejanza humana retiene en sí algo del poder absoluto de la divinidad.

Dios, dice el Génesis, creó al hombre «a su imagen». Los humanos son «hijos de Dios». Para que el Dios arcaico del Antiguo Testamento adquiera figura humana será preciso sin embargo, en la religión cristiana, ese sacrificio que de él hace el Padre de *un* ser humano singular, Hijo unigénito, una *persona* por intermedio de la cual afirmar su poder y misericordia, pero además, un nombre por el que llamarle. En ese dogma nuevo de la encarnación se seguirán evocando sin embargo las teofanías del Antiguo Testamento para probar la voluntad de Dios de hacer aprehensible su presencia en cuerpo de humano. El privilegio del «cara a cara», esa experiencia primera que funda el lenguaje, se sitúa así en esa larga querella en torno a la representación y las imágenes en la que nuestra cultura parece haber olvidado hoy lo que está en juego, que ha fundado la individualidad humana, y que impone sus reglas de respeto.

Tenemos un cuerpo, y por ser éste individual, es decir, que no puede ser dividido, tiene un nombre y un rostro, tiene su propia identidad. Como Alcinoo le recuerda a Ulises al invitarle a decir quién es: «Nadie entre los nacidos, ya sea vil, ora insigne, carece de nombre desde que nace. Los padres que nos engendran nos lo dan a todos»[47]. Asimismo el rostro es lo que distingue a un sujeto de cualquier otro de sus semejantes.

En los primeros momentos de su llegada a Auschwitz, bajo el impacto de lo que ve, Primo Levi se pone de repente a darle vueltas a un verso de Dante que los demonios aúllan al condenado: «*Qui non ha luogo il Santo Volto*»[48]. Aquí no tiene sitio la Faz, el Rostro, el cara a cara de uno mismo con otro.

[47] *Odisea*, VIII, 552-554 [trad. Luis Segalá]. Véase F. Frontisi-Ducroux y J. P. Vernant, *Dans l'oeil du miroir*, París, Odile Jacob, 1997, p. 27.

[48] *Infierno*, canto XXI, 46 [mas los demonios que albergaba el puente gritaron: ¡no está aquí la Santa Faz!, trad. Luis Martínez de Merlo].

Tal es la diabólica y monstruosa desviación, el movimiento de predación e inversión de los signos que hemos visto en acción. Perversión del sentido que nos reconduce del fuego del Dios del Antiguo Testamento al rayo de la runa SS de la victoria nazi, y del trueno del Sinaí a la voz del *Gottmensch* Hitler aullando desencarnado en el seno del hogar. ¿En qué fue el nazismo, a este respecto, una teología del odio fundada en una religión de sangre anunciada por un mesías arianizado[49], cuya iglesia fue la Raza, cuyo Reino el Reich eterno de los alemanes?[50]. ¿En qué sirvió a sus propósitos a igual título que la modernidad técnica el movimiento moderno, del expresionismo a la abstracción, con su culto a la violencia?

«*Qui non ha luogo il Santo Volto*»: la persona no tiene sitio aquí. Cualquier otro ha sido abolido. Y con el sentimiento de otro, el de la propia existencia. Fantasma entre fantasmas, larva entre larvas, lo que Primo Levi descubre en el campo, en efecto, no es sólo un mundo al revés sino una teología invertida en la que, apartados de la comunidad de los hombres en el nombre de la Raza, los «subhombres» reducidos a un número de matrícula han sido privados de su nombre pero también, bajo la máscara uniforme del hambre y el sufrimiento, vueltos «musulmanes», «hombres sin cara», han sido igualmente privados de su rostro[51].

«Entonces advertimos por primera vez que a nuestra lengua le faltan palabras...»[52]. Una vez más, ¿qué responsabilidad ha tenido la modernidad, fruto perverso del romanticismo y pervertido por el nazismo, en esa teodicea del Mal que hace perder el rostro, aniquila el nombre y vuelve impotente la palabra del hombre? El doble epígrafe y los nombres de Hermann Broch y Emmanuel Lévinas bajo los cuales hemos puesto este ensayo nos recuerdan el origen doble y la doble exigencia de sentido a las que está sometido el arte. Del rayo cegador que señala a nuestros ojos la presen-

[49] Conforme a las tesis de Houston Stewart Chamberlain.

[50] Sobre el nazismo como religión pagana, léase el capítulo «La foi nouvelle» en E. Conte y C. Essner, *op. cit.*, pp. 13 y ss.

[51] Primo Levi, *Si c'est un homme*, trad. francesa, París, Julliard, 1987, p. 29.

[52] *Ibid*, p. 26.

cia de Dios ha sacado forma y estilo en el sentido de Broch, esa justeza de la palabra que es justeza de formas y que en la tradición de Atenas se llama *logos*. Del trueno divino ha sacado el canto y la memoria del sonido, el aliento y el ritmo. Pero el *logos* es también exigencia de ética individual, tal como la Ley del Antiguo Testamento es en la tradición de Jerusalén exigencia de moral que funda el primer cara a cara del hombre con su semejante, «el cara a cara original del lenguaje». En esta doble fuente de la escritura, allí según la epopeya y la tragedia antiguas, aquí según la genealogía y el profetismo del Sinaí, arraiga nuestra cultura, lengua y escritura, razón y estilo, cara a cara y respeto al otro.

Lo que más arriba llamaba desenvoltura podría llamarse igualmente descaro, que arranca el sentido. Asesino, es diabólico en el sentido propio del término, es lo que divide al individuo y le quita nombre y rostro allí donde el sentido y la exigencia de sentido convergían.

El papel más elevado del arte ha sido siempre llamar a los seres y las cosas, llamarles por su nombre, llamarles precisamente palabra por palabra en el mismo sentido en que se dice «cara a cara». Justeza de la palabra y de la imagen que estriba en recordarnos, en nombrar y volver de nuestra parte todas las cosas, «hasta los mismos animales» según las admirables palabras de Rimbaud.

«*Gott is Form*», escribió una vez Gottfried Benn en una fulgurante intuición. No «*Gott ist eine forme*» ni tampoco «*Gott ist die Form*»; ni definido ni indefinido, sino Dios es Forma[53]. Es la única respuesta posible, a mi parecer, al sarcasmo de un arte contemporáneo que ha olvidado del todo sus deberes pero también sus poderes.

[53] «*Die ewigen Dinge, das sogennante Zeitlose, das sickert ja überall durch, das ist selbstverständlich, aber die phänotypischen, an denen muss man arbeiten: Gott ist Form*» («Doppelleben», VI, en *Autobiographische Schriften, Gesammelte Werke, op. cit.*, pp. 164-165) [Las cosas eternas, lo que se llama intemporal, por supuesto que se filtra por doquier, eso es obvio; pero lo fenotípico, en lo que uno ha de trabajar: Dios es forma].

¿Encarna la vanguardia, tal como suele afirmarse, el progreso, incluso la revolución? Esta pregunta conduce a un análisis en el que Jean Clair defiende una posición compleja: el arte de vanguardia se ha configurado según el modelo de las utopías de izquierda, pero también según el modelo de las utopías más reaccionarias y totalitarias. Ha compartido su violencia, su ira, su desprecio hacia la cultura, estima Clair, e incluso ha convertido el anti-humanismo en programa de acción. Son «acusaciones» suficientemente graves, expuestas con pasión y contundencia por un historiador cuya solvencia está fuera de duda, tanto como su ardor polémico. El lector tendrá que contestar a la pregunta.

ISBN 84-7774-592-7
9 788477 745921